This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

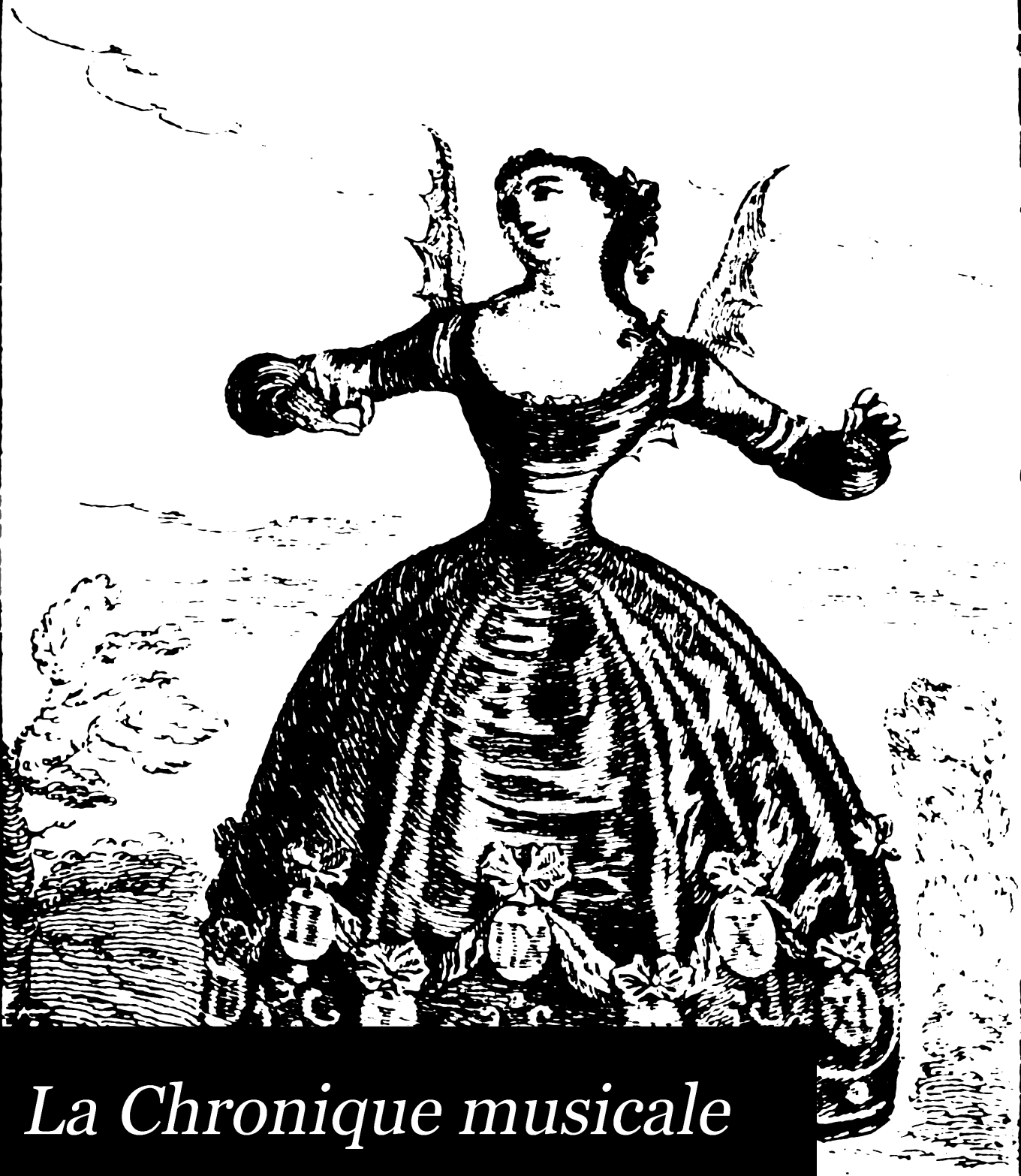
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`



La Chronique musicale

Digitized by Google

Mus 3.18 (3-4)
THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY

Digitized by Google

DATE DUE

GAYLORD PRINTED IN U.S.A.

Digitized by Google

Digitized by Google

3

Digitized by Google

Digitized by Google

LA

CHRONIQUE MUSICALE

Revue bi-mensuelle

DE L'ART ANCIEN & MODERNE

Directeur : ARTHUR HEULHARD

DEUXIÈME ANNÉE

TOME III

JANVIER — FÉVRIER — MARS

PARIS

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

87, RUE TAITBOUT, 87

1874

Digitized by Google

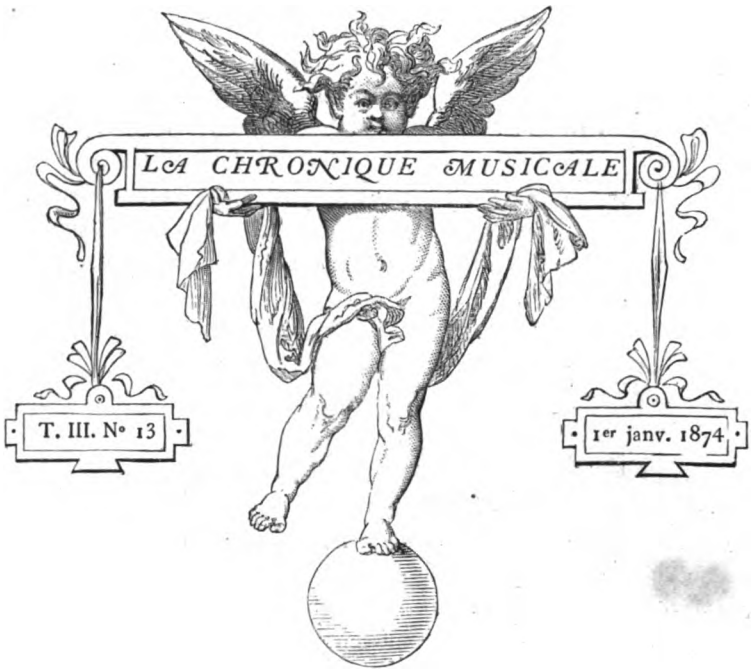
Mhw 3.18(3-4)*

HARVARD UNIVERSITY

SEP 25 1961

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY

Digitized by Google



LE RÉALISME

DANS L'OPÉRA COMIQUE AU XVIIIe SIÈCLE

VADÉ

1720 — 1757

Dans l'ancienne société française, où chacune des nombreuses classes qui la composaient était à sa place et par conséquent tenait son rang bien marqué, l'originalité des individus était tout autrement accentuée que de nos jours, où une soi-disant égalité de manières et de costumes — livrée à peu près la même pour tous, — empêche l'artiste et l'observateur de saisir le caractère de chaque série d'individus.

Le peuple, les ouvriers, les gens de la halle, des ports, le soldat, etc.,

Digitized by Google

offraient — à eux seuls, — un assez vaste champ aux explorateurs réalistes du dernier siècle ; et si nous voulons (comme le goût général du temps où nous vivons nous y porte) retrouver ces types perdus, c'est dans les auteurs dramatiques d'alors qu'il nous faut les chercher. C'est là qu'ils nous apparaîtront vivants, agissant et parlant leur idiôme profondément naïf et original, dont les termes pittoresques s'effacent chaque jour davantage.

Qui veut, au dix-neuvième siècle, paraître ce qu'il est ? Personne ; tous, plus ou moins, jouent la comédie et la jouent assez mal, parce qu'ils veulent se donner des rôles et des costumes qui ne vont ni à leur aptitude ni à leur taille.

Young l'a dit : « Nous naissons tous *originaux* et nous mourons tous *copies*. » Ceci est bien plus vrai que jamais, de notre temps ; mais, si nous sommes des *copies*, est-ce notre faute à chacun de nous en particulier ? N'est-ce pas plutôt celle de notre époque qui nous fait, en quelque sorte, une exigence *d'être comme tout le monde* ?

Jadis, être original, c'était un moyen de se distinguer et de réussir ; aujourd'hui c'est un obstacle au succès et — par conséquent — un malheur. Aujourd'hui on craint autant d'être *original* qu'autrefois on redoutait d'être *copie*.

Or, — pour couper court à ces considérations dont le développement nécessaire demanderait presque un volume, — voici un original, peintre d'originaux ; inventeur agréable d'un genre vrai, — commun, trivial, si toutefois la nature peut être accusée d'un tel défaut. D'ailleurs, c'est un homme de goût et un poète qui l'a dit, et sa sentence vaut un arrêt en bonne forme :

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux (1),

Et lors même que l'on admettrait, tout d'abord et avant examen approfondi, la bassesse du genre dont Vadé étudia les types divers et originaux, il n'en serait pas moins vrai de dire avec Dorat :

Tel objet est choquant dans la réalité,
Qui plaît au spectateur, s'il est bien imité (2).....

Jean-Joseph Vadé naquit au mois de janvier 1720, à Ham, en Picardie.

(1) Voltaire ; préface de sa comédie : l'*Enfant prodigue*.
(2) *La Déclamation théâtrale, poème didactique*, chant II ; *la Comédie*.

Digitized by Google

« Son père, qui vivait d'un petit commerce, étant venu s'établir à Paris, l'amena dans cette ville à l'âge de cinq ans. Il eut la jeunesse la plus dissipée, la plus bouillante et la plus fougueuse. Il ne fut pas possible de lui faire faire ses études, et il n'a jamais su plus de latin que Boursault, » — dit Fréron, qui avait été intimement lié avec Vadé et lui a consacré une intéressante, mais trop courte notice (1).

« Peut-être — ajoute l'éminent critique, — cette ignorance, en le rendant moins difficile et moins timide, l'a-t-elle rendu plus original dans ses écrits. Il tira tout, en général, de son propre fond ; cependant il corrigea, du mieux qu'il put, le vice de son éducation par la lecture de tous les bons livres français (2). »

En 1739, il obtint un emploi de contrôleur du Vingtième (3) à Soissons et à Laon, où il fit pendant quatre ans les délices de la société. Il en revint, en 1743, universellement regretté; il passa un an à Rouen, fut deux ans attaché au duc d'Agénois, en qualité de secrétaire ; enfin, ses amis et ses protecteurs — c'est-à-dire tous ceux qui le connaissaient et qui ne pouvaient se passer de lui — cherchèrent à le fixer à Paris, et on lui procura un emploi au Bureau du Vingtième ; c'était le seul moyen de réparer un peu les torts de la fortune, sans offenser sa délicatesse, et de le mettre à portée de cultiver sans inquiétude les talents naturels avec lesquels il était né (4).

« Son état en quelque sorte assuré d'une manière solide, il voulut remplir ses loisirs selon son goût, et il se fit un genre particulier de composition dont il alla étudier les modèles dans la Nature même. Ce fut aux guinguettes, aux halles, sur les bords de la rivière qu'il puisa la gaieté et la naïveté qu'il répandit dans tous ses écrits avec une vérité dont personne n'avait approché avant lui et que personne n'a atteint depuis, et c'est à juste titre qu'on l'a appelé le Téniers de la poésie. Ses pièces de théâtre, son poème de *la Pipe cassée*, ses Bouquets poissards, ses contes, ses chansons, presque tous ses ouvrages sont chacun à part un tableau dont le mérite de la ressemblance parfaite des objets imités est et sera toujours précieux aux amateurs des arts inventés pour reproduire la Nature.

(1) Dans son *Année littéraire*, 1757, t. IV, p. 350 à 355.

(2) *Ibid.*, p. 352.

(3) On appelait ainsi autrefois un impôt établi sur les biens-fonds, et qui était la vingtième partie de leur revenu.

(4) *Avertissement sur la Vie et les Œuvres posthumes de M. Vadé*, en tête du t. I de l'édition in-8° (p. 3 et 4).

Digitized by Google

« Il travaillait avec une extrême facilité, quelle que fût la gêne imposée par les divers sujets qu'il avait à traiter (1). »

Ses talents portaient Vadé vers la poésie légère, et surtout vers la scène, où il débuta en 1749, par une comédie en un acte, en vers, représentée une seule fois sur le Théâtre-Français, le 3 janvier. Cette œuvre, toute d'actualité et qui ne fut jamais imprimée, s'intitulait : *les Visites du jour de l'an* (2). Aucun ouvrage ou recueil littéraire du temps ne nous en offre d'analyse; ce fut donc un succès purement d'estime, — ce qui n'équivaut que trop souvent à une chute, au théâtre. Une autre comédie — aussi en un acte, en vers — de Vadé, non représentée (3), peut par sa faiblesse nous donner une idée de ses *Visites du jour de l'an* et expliquer, jusqu'à un certain point, les causes de la chute, ou tout au moins de l'insuccès de son premier essai comique.

Né observateur, et observateur populaire, Vadé devait se faire un nom brillant dans le genre poissard, dont il fut vraiment le créateur et où il n'eut jamais d'imitateurs dignes de lui être comparés — tout au plus des plagiaires et des pasticheurs sans valeur, — si l'on excepte Favart, lequel, d'ailleurs, ne traita qu'accidentellement ce genre tout spécial et plus difficile qu'on ne pense.

« *Le genre Poissard,* dont Vadé est créateur et dans lequel il a excellé, — dit Fréron, auquel on ne peut adresser le reproche d'un goût douteux, — *n'est point un genre méprisable* ; et il y aurait certainement beaucoup d'injustice à le confondre avec le burlesque, cette platitude extravagante et facile du dernier siècle, qui ne pouvait subsister longtemps parmi nous.

« Le Burlesque ne peint rien ; le Poissard peint la nature, — basse, si l'on veut, aux regards dédaigneux d'une certaine dignité philosophique, mais très agréable à voir, quoi qu'en disent nos délicats.

« Un tableau qui me représente avec vérité une guinguette, des gens du peuple dansants, des soldats buvants et fumants, n'a-t-il pas droit de me plaire ? Vadé est le *Téniers* de la littérature, et *Téniers* est compté parmi les plus grands artistes, quoiqu'il n'ait peint que des fêtes flamandes. Il n'y a point de connaisseur qui ne soit enchanté de ses tableaux,

(1) *Petite Bibliothèque des théâtres.* Œuvres de Vadé, 1785 (p. 2 et 3 de la Vie de Vadé).

(2) Quérard dit : « Nous connaissons dans la bibliothèque d'un amateur une comédie manuscrite de Vadé, en un acte et en prose, intitulée : *Les Visites du Jour de l'an ;* elle a été jouée à la Comédie-Française. » — (*La France littéraire,* t. X, p. 7 (article *Vadé*).

(3) *La Canadienne.*

Digitized by Google

comme il n'y a point d'homme de lettres ni d'amateur qui n'ait vu jouer et qui ne lise même avec plaisir les œuvres de Vadé. Il faut bien qu'elles aient une sorte de mérite réel, car elles ont toujours la plus grande vogue; on en fait presque tous les ans de nouvelles éditions.

« Quel est donc ce mérite? C'est que la nature y est rendue avec ces traits et ce coloris qui la font d'abord reconnaître. Tous ces écrits sublimes, tous ces beaux et grands dictionnaires que certaines gens admirent en bâillant (1), sont à peine lus une seule fois, et ne seront jamais réimprimés. Le Bel-Esprit et la Philosophie sont des modes; la nature est de tous les temps et de tous les pays.

« Au reste, le genre Poissard n'était pas le seul que Vadé cultivât avec succès. Je connais de lui des Epitres sérieuses et des Fables morales..., qui lui feraient, je crois, autant d'honneur qu'elles m'ont fait de plaisir, lorsqu'il me les a récitées (2). »

Désireux de prendre sur le fait la nature populaire qu'il s'appliquait à étudier chaque jour, de plus en plus,

Vadé, pour achever ses esquisses fidèles,
Dans tous les carrefours poursuivait ses modèles,
De ce costume agreste, ingénu partisan,
Interrogeait le pâtre, abordait l'artisan.
Jaloux de la saisir sans masque et sans parure,
Jusques aux Porcherons il chercha la nature.
Était-il au village? il en traçait les mœurs,
Trinquait, pour les mieux peindre, avec des Racoleurs,
Et changeant, chaque jour, de ton et de palette,
Crayonna, sur un port, Jérôme et Fanchonnette (3).

C'est Dorat qui parle; écoutons maintenant Vadé lui-même nous dire ce qu'il éprouvait dans cette étude des diverses classes du peuple. Il n'était pas de ceux qui se contentaient de

Voir Paris, sans voir la Courtille,
Où le peuple joyeux fourmille,
Sans fréquenter les Porcherons,
Le rendez-vous des bons Lurons....
Aussi, ceux à qui rien n'échappe,
Quittent souvent le Luxembourg

(1) C'est un trait à l'adresse de la fameuse Encyclopédie du dix-huitième siècle.
(2) *Ibid.*, pag. 352 à 354.
(3) Dorat; *La Déclamation théâtrale*, chant II *la Comédie.*

Digitized by Google

Pour jouir dans quelque faubourg
Du spectacle de la guinguette.

Courtille, Porcherons, Villette!
C'est chez vous que puisant ces vers,
Je trouve des tableaux divers;
Tableaux vivants où la nature
Peint le grossier en miniature.....

C'est alors qu'il faisait beau voir
Cette troupe heureuse et rustique,
S'égayer dans un choc bachique.
Vous, courtisans, vous, grands seigneurs,
Avec tous vos biens, vos honneurs,
Dans vos fêtes, je vous défie
De mener plus joyeuse vie.
Vos plaisirs vains et préparés,
Peuvent-ils être comparés
A ceux dont mes héros s'enivrent?
Sans soins, sans remords ils s'y livrent;
Mais vous, prétendus délicats,
Dans vos magnifiques repas,
Esclaves de la complaisance,
Et gênés au sein de l'aisance,
Prétendez-vous savoir jouir?
Non; vous ne savez qu'éblouir.
Avec vos rangs, vos noms, vos titres,
Vous croyez être nos arbitres!
Pauvres gens! vos fausses lueurs
N'en imposent qu'à vos flatteurs;
Votre orgueil nourrit leur bassesse;
Toujours une vapeur épaisse
Sort de leur encens empesté
Et vous masque la vérité.
Il est un prince qu'on révère,
Pour qui l'Univers est sincère,
Qu'on aime sans espérer rien.
Qui?... C'est votre maître et le mien,
Demandez son nom à la Gloire (1).

Après avoir célébré le bonheur des gens du peuple, la sincérité de

(1) *La Pipe cassée*, chant II.

Digitized by Google

leurs plaisirs, Vadé, faisant un retour philosophique sur ses types et sur lui-même, poursuit en ces termes :

Le travail, les soins et la peine
Furent faits pour la gent humaine :
Il est des travaux différents,
Selon les états et les rangs.
Tout le monde ne peut pas naître
Prince, marquis, richard ou maître ;
Mais chacun vit de son métier ;
Vive celui de maltôtier !

. . . . . .

Serons-nous toujours indigents !
Nous dont les labeurs d'une année
N'acquitteraient point la journée
Qu'un sous-traitant passe à dormir !
Espérons tout de l'avenir.
Mais en attendant qu'il nous vienne
Un sort heureux qui nous maintienne
Dans un état toujours oisif,
Il faut, moi, que d'un air pensif
Je cherche et trouve par ma plume
Le tabac que par jour je fume ;
Car, non content d'être rimeur,
J'ai le talent d'être fumeur !..... (1)

CH. BARTHÉLEMY.

(La suite prochainement.)

Digitized by Google

DES CONDITIONS ÉCONOMIQUES

DE LA MUSIQUE ET DU THÉATRE

EN FRANCE (1)

VI

OUR rester dans le vrai, nous devons ajouter à ces courtes observations, que l'immixtion de l'autorité publique dans l'industrie théâtrale n'est pas la seule cause de l'état précaire et peu florissant dans lequel elle a toujours végété. Les directeurs ont aussi leur part de responsabilité dans cet état de choses; l'esprit de routine, l'attachement à de vieux préjugés se rencontrent chez la plupart d'entre eux au détriment de leurs propres intérêts.

Habitués à la longue servitude qui a pesé sur les théâtres, ils n'ont pas su profiter de la loi libérale de 1864, laquelle, tout incomplète qu'elle soit, leur laisse pourtant la faculté de vendre leur produit au prix qui leur convient. Les directeurs français ne connaissent qu'un seul mode de recette : le prix fixe, d'après un tarif invariable affiché à la porte des théâtres, comme la carte d'un restaurateur. Ils ne se rendent pas compte de la différence essentielle qui existe entre un objet d'art dont la valeur est changeable d'un jour à l'autre et à l'infini, et une marchandise usuelle, dont la valeur ne varie que de loin en loin dans des proportions

(1) Voir les numéros des 1er octobre et 1er novembre 1873.

Digitized by Google

minimes. Or, une représentation théâtrale ou un concert peut être assimilée à une œuvre d'art produite par la peinture ou par le statuaire.

Sa valeur n'a rien d'absolu : elle est toute relative; elle dépend de la beauté toute idéale de l'œuvre exécutée, de la bravoure des exécutants, des conditions dans lesquelles elle se produit. Tout cela est extrêmement variable. Le tarif peut convenir à des spectacles d'une valeur à peu près uniforme et d'un prix peu élevé : un drame, par exemple, qui se joue un grand nombre de fois avec les mêmes acteurs, ou une série de concerts à grand orchestre où, comme au Conservatoire et chez Pasdeloup, le mérite des œuvres exécutées ne diffère pas, dans l'ensemble, d'un concert à l'autre, et l'exécution encore moins. Mais il en est tout autrement dans les théâtres d'opéra, où le mérite tant de l'œuvre que des artistes peut différer du tout au tout entre une soirée et l'autre.

Avec le système du prix fixe, il arrive que les places sont rapidement enlevées un jour et délaissées le lendemain ; seulement, le jour de vogue la recette ne peut monter qu'à la somme réglementaire portée par le tarif, tandis que le lendemain elle peut descendre à un chiffre minime, et même à rien du tout (cela s'est vu).

Avec la vente du billet à prix débattu, ou, mieux encore, à l'enchère publique, le montant de la recette des grands jours pourrait s'élever, comme pour les objets d'art, à des prix de beaucoup supérieurs à ceux que le directeur eût osé demander au public : tandis que le lendemain, ou les jours où une circonstance quelconque amoindrirait l'attrait de la représentation, les petites bourses en profiteraient à leur tour, et elles fourniraient par leur nombre une ressource qui est aujourd'hui totalement perdue pour l'entreprise. Ainsi tout le monde y trouverait son compte : le directeur, pour lequel les bonnes recettes compenseraient les mauvaises, sans que celles-ci pussent jamais descendre à un taux infime, et le public lui-même, qui profiterait des circonstances pour arriver à des théâtres qui, aujourd'hui, sont inaccessibles au plus grand nombre.

Le système des enchères, augmentant de beaucoup la somme des recettes, aurait pour résultat de permettre aux théâtres de luxe d'engager les artistes les plus célèbres, et partant les plus chers, sans attendre le secours de subventions dont l'insuffisance est généralement démontrée. Paris, qui renferme dans son sein tant de grandes fortunes, et où les riches de tous les pays viennent chercher les plaisirs et les modèles du goût en tout genre, Paris primerait toutes les capitales de l'Europe et pourrait offrir des spectacles bien autrement splendides que la coûteuse monotonie de son unique Opéra.

Digitized by Google

Dans les villes de province, où, sans doute, une population plus restreinte et plus économe n'offrirait pas les mêmes éléments à la spéculation, les théâtres de luxe, l'Opéra surtout, auraient d'autres moyens d'assurer leur existence, et sur des bases bien plus solides que par les secours incertains et insuffisants de l'État ou des communes. Ce serait l'abonnement préalable, ou, mieux encore, l'association libre des amateurs ou des intéressés, et l'exploitation directe par l'entremise d'un délégué ou d'un comité.

VII

Aux causes particulières qui atrophient l'industrie théâtrale, nous devrions ajouter les causes générales.

Mais c'est là un thème qui exigerait un bien plus grand développement que nous ne pouvons le lui donner dans les limites imposées à cet article. Nous n'avons voulu qu'indiquer sommairement les causes du malaise et les moyens d'y remédier.

Persuadé que la bonne littérature et la musique sont un puissant élément d'éducation populaire, nous voudrions voir se multiplier les théâtres et les concerts pour disputer aux estaminets, aux débits de liqueurs et autres mauvais lieux, leur trop nombreuse clientèle.

Nous voudrions voir cesser ce spectacle affligeant de tant de compositeurs capables consumant leur existence à postuler un tour de faveur à l'Opéra; de tant d'artistes élevés à grands frais et forcés de chercher hors de France non-seulement leur pain quotidien, mais aussi le complément de leurs études, car l'audition des grandes œuvres et des chanteurs d'élite leur est à peu près interdite. Et qu'est-ce que l'enseignement sans l'exemple, l'école sans la pratique?

Que l'on cesse donc de *protéger* l'art de cette étrange façon, en frappant d'impôt (1) ses manifestations et en gaspillant l'argent de l'Etat en faveur de quelques industriels, au détriment de tous les autres. Le système de l'intervention de l'État et des faveurs administratives a fait ses preuves, hélas! bien négatives, en France, et généralement dans notre vieille Europe. Le système contraire, de la liberté et du droit commun, fait son chemin actuellement dans la terre classique de toutes les liber-

(1) Les journaux ont annoncé récemment que la ville de Rouen avait *aboli* l'impôt des pauvres; il faut rectifier; la ville a pris cet impôt à sa charge pour un temps et pour un théâtre; mais la loi subsiste toujours.

Digitized by Google

tés, l'Amérique, et donne bien d'autres résultats. A New-York, à Philadelphie, à Boston même, au milieu de populations si peu artistiques, peu musicales surtout, et en majorité protestantes, c'est-à-dire peu favorables aux théâtres, les salles de spectacle et de concert surgissent comme par enchantement et offrent sinon des œuvres nouvelles, du moins une large rétribution à des milliers d'artistes qui, en Europe, mourraient de faim. Et l'éducation musicale des Américains se fait ainsi par la pratique en même temps que par la théorie. Il nous vient déjà, depuis plusieurs années, de bons chanteurs et de vaillants instrumentistes de ces contrées lointaines. Peut-être sommes-nous destinés à en recevoir un jour des compositeurs de génie, et à voir venir d'au-delà de l'Océan cette rénovation artistique à laquelle l'Europe aspire en vain sous la pression administrative.

J. DE FILIPPI.

Digitized by Google

LES TRAITÉS
DE CONTREPOINT ET DE FUGUE
AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE (1)

IV

Le *Traité de haute composition* de Reicha, qui eût été mieux dénommé Traité de hautes études musicales, a également paru en 1824. C'est, de tous les ouvrages théoriques qui existent, celui qui renferme le plus de détails sur les choses véritablement essentielles pour former un compositeur savant et pratique, celui qui mène le mieux de front l'art d'écrire dans le style ancien et dans le style moderne, celui enfin dont les exemples offrent l'harmonie la plus pure. Il est divisé en six livres. Le premier traite des tons d'église et du style rigoureux. Quoiqu'un théoricien de mes amis, mort depuis longtemps, ait reproché à Reicha d'avoir « sauté à pieds joints par dessus le contrepoint simple, » d'après les principes si clairs, et les modèles si nombreux et si bien choisis qu'il donne du style rigoureux, il est indubitable que l'élève qui a suivi les leçons léguées par cet illustre professeur, saura écrire tout aussi purement pour les voix que s'il avait consacré un long espace de temps à l'aride étude du contrepoint simple, avec cet avantage en sus, qu'il connaîtra en même temps toutes les ressources de l'art moderne. Le premier livre est terminé par une très belle fugue à huit voix et à deux chœurs, où le style rigoureux est mitigé par des formes modernes.

(1) Voir le numéro du 1er novembre.

Digitized by Google

Le second livre contient l'harmonie renversable. Il est excessivement détaillé dans tout ce qui concerne les contrepoints renversables qui offrent de l'intérêt et de l'utilité, et ne fait que glisser sur les abus de l'art que commettaient les musiciens d'autrefois. La manière d'employer tous les genres de contrepoint pour les voix, et dans l'orchestre (ce dont Reicha seul a parlé), est développée jusqu'à ses dernières limites. Tout ce second livre est un chef-d'œuvre.

Le troisième livre « des imitations » est fort bien fait. Après les imitations proprement dites, se trouvent les canons, parmi lesquels les canons excentriques des siècles primitifs prennent très peu de place.

La fugue occupe le quatrième et le cinquième livre. Le quatrième, après une quantité de préceptes sur l'art de faire les réponses, plus clairement exprimés que ceux de Fétis, et de règles sur les éléments qui entrent dans la fugue, donne des exemples de fugues vocales et instrumentales depuis deux jusqu'à huit parties, et depuis un sujet jusqu'à six sujets; et le cinquième livre fait voir outre les fugues vocales inusitées, telles que la fugue par mouvement contraire, la fugue en augmentation et en diminution, la fugue accompagnée par l'orchestre. Cette matière sur laquelle tous les autres traités sont muets est extrêmement importante à connaître. Reicha, qui était un homme d'une grande imagination pour les effets d'orchestre, y donne des exemples d'une fugue inventée par lui, dans laquelle chaque partie doit être en même temps chantée ou jouée à trois octaves différentes.

Le sixième et dernier livre est consacré à « l'art de tirer parti de ses idées » et aux règles qui régissent les coupes ou cadres des divers morceaux de musique instrumentale, tels que le premier allegro, l'andante et le rondeau final des sonates et des symphonies. On voit combien tous ces sujets sont intéressants et importants. Le *coup de fouet* du traité est un chœur accompagné par les instruments à cordes et huit timbales, accordées chacune d'une manière différente.

V

De tous les grands ouvrages théoriques qui font l'objet de cet examen, le *cours de contrepoint et de fugue* de Cherubini, soit qu'il ait été composé par lui, ou simplement inspiré par lui et rédigé par Halévy ou un autre, est celui qui jouit de la plus grande faveur au Conservatoire de Paris. Mais dussé-je m'attirer les foudres et l'excommunication majeure de cette école, si admirable sous tant de rapports, j'espère démontrer jusqu'à l'évidence que cette faveur est imméritée.

Digitized by Google

Ce traité, publié en 1835, commence par les règles du contrepoint simple. La tolérance de Cherubini y semble très-grande : car à la page 6 il autorise *à deux parties* deux quintes en montant, dont la première est diminuée et la seconde juste, avec la simple restriction que « les vieux compositeurs ont cependant évité ce moyen dans le contrepoint à deux parties. » Dans d'autres circonstances, il est d'une sévérité qui non-seulement rendrait toute composition impossible, mais à laquelle il est obligé lui-même de déroger. Ainsi on lit à la page 30 : « Il est défendu dans le contrepoint à trois parties, comme dans celui à deux, de faire des octaves ou des octaves cachées, soit entre les deux parties extrêmes, soit entre la partie intermédiaire et l'une des deux autres parties. » Ce qui n'empêche pas les exemples des deux pages précédentes de finir par deux octaves cachées entre la haute-contre et la basse. Ces mêmes octaves cachées se retrouvent dans quatre exemples de la page 34 et dans une foule d'autres circonstances. Du reste, Cherubini, ou son prête-nom, a eu le plus grand tort d'admettre dans un ouvrage destiné à l'éducation musicale des modèles remplis de fautes, tel que celui de la page 58, qui est pris de Fux, et qui contient (mesures 3—4) deux atroces quintes cachées entre le dessus et la basse, et deux autres dans les deux dernières mesures, qui ne valent pas mieux, entre la basse et la haute-contre. De même, l'exemple de contrepoint note contre note à huit parties, de la page 63, écrit sans doute par l'auteur du Cours, se termine par deux octaves directes entre le premier dessus et le second ténor. Mais les fautes d'harmonie sont si nombreuses dans le cours de contrepoint et de fugue de Cherubini, que je ne signalerai plus que les deux octaves et les deux quintes consécutives qui se rencontrent dans la fugue à quatre parties en *fa* majeur, et qui existent, les deux octaves, de la 3e à la 4e mesure de la seconde accolade de la page 156, et les deux quintes (lesquelles se répètent par progression) dans la mesure suivante. Aussi Fétis en louant sans réserve la fugue à huit voix de Cherubini, qui offre d'ailleurs de très grandes beautés, a-t-il eu tort de ne pas dire toute sa pensée, puisque les octaves et les quintes qui s'y rencontrent encore n'ont certainement pas dû lui échapper.

Dans le chapitre qui traite de l'imitation, Cherubini a complétement confondu l'imitation et le canon, qui sont cependant bien distincts, puisque l'imitation se cherche sur un chant écrit d'avance, et que le canon se fait en imitant un chant à mesure qu'on le compose. Aussi, en suivant cette méthode, un élève pourrait fort bien apprendre à faire des canons et ne pas savoir trouver des imitations. Je laisse de côté les imitations (lisez : canons) contraires, rétrogrades, par augmentation, par

Digitized by Google

diminution, interrompues et inverses contraires. Ce que j'en ai dit pour les traités de Choron et de Fétis est applicable à celui-ci.

L'article suivant porte sur les contrepoints renversables. Tandis que l'auteur s'étend avec la complaisance la plus fastidieuse sur les contrepoints à la 9e, la 11e, la 13e et la 14e, absolument inusités et absolument inutiles, il oublie dans les exemples des contrepoints doubles à l'octave, à la 10e et à la 12e, qui seuls sont en usage, surtout le premier, de les présenter dans leur état naturel et renversé. Les contrepoints triple et quadruple sont assez bien traités, quoique, de même que dans Fétis, il y ait confusion entre ces contrepoints proprement dits et ceux où les sujets sont doublés par des tierces.

J'arrive à la fugue. Après avoir expliqué ce qu'est un sujet et une réponse, l'auteur du cours parle du contre-sujet, qu'il regarde comme indispensable pour accompagner le sujet en contrepoint double, oubliant sans doute qu'il existe une foule de très-belles fugues de tous les maîtres et de toutes les écoles qui n'ont point de contre-sujet, et où l'accompagnement du sujet est libre. Inutile de dire après cela qu'il repousse absolument la dénomination de fugue à deux, à trois et à quatre sujets. Immédiatement après, il définit le stretto en en donnant un exemple, et ensuite la pédale, dont il en donne un également. Revenant sur ses pas, il explique en quoi consiste la fugue du ton, et après en avoir formulé très-sommairement les principales lois, accompagnées en tout de onze exemples, dont sept présentés sous forme de stretto, c'est-à-dire avec la réponse entrant dans le sujet, il montre encore trois sujets insignifiants avec leurs réponses, et conclut en disant : « Il est superflu de présenter un plus grand nombre de sujets; avec les moyens qu'on a exposés et du raisonnement, on sera en état de trouver la réponse de tout sujet de fugue du ton qui se présentera. »

Comment? Quatorze exemples de sujets du ton, parmi lesquels ceux qui sont présentés en forme de stretto se confondent tellement avec la partie du sujet que Cherubini appelle *queue*, qu'ils finissent par se réduire à quatre ou cinq notes, suffisent pour apprendre à trouver la réponse à n'importe quel sujet, c'est-à-dire pour résoudre la plus grande difficulté de la fugue? On reste confondu devant une telle assertion, et encore plus de voir que le Conservatoire de Paris ait pu préférer le cours de contrepoint et de fugue de Cherubini aux admirables traités de Reicha et de Fétis.

Un sujet de fugue réelle, un autre qui commence comme fugue réelle et finit comme fugue du ton (ce qui, en définitive, constitue toujours la fugue du ton), et deux sujets dans lesquels la réponse est d'imitation,

Digitized by Google

terminent ce qui a rapport au sujet. Une définition, accompagnée d'exemples de cette attache du sujet que Reicha appelait *conduit*, et que Cherubini a baptisée du nom baroque et malsonnant de *queue*, suit les explications relatives au sujet et à la réponse, après quoi viennent des modèles de fugues entières à deux, à trois et à quatre parties, analysées avec le plus grand soin. Ici l'on peut enfin trouver l'occasion d'admirer l'art et la science de Cherubini, car la marche et les développements de toutes en général sont fort beaux, et les ressources qu'il a su tirer des sujets et des contre-sujets sont de la plus grande richesse. Néanmoins, la réponse du sujet de sa fugue à quatre parties en *fa* est défectueuse, comme je l'ai démontré dans mon traité élémentaire, et il n'est guère admissible qu'on soit libre de transporter à volonté à l'octave une partie du contre-sujet, comme dans la fugue de la page 138, ni qu'on se permette une réponse fausse pour faciliter la création des contre-sujets, comme dans la fugue chromatique.

Une fugue à huit parties par Cherubini, et une autre fugue à huit parties par Sarti, différente de celle qu'a donnée Fétis, terminent cet ouvrage didactique, dont les qualités, comme on voit, sont loin de compenser les défauts.

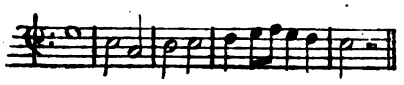
VI

Me voici arrivé à la partie la plus facile de ma tâche. Frappé de l'extrême longueur des cinq grands traités que je viens d'analyser, de la quantité de choses sans utilité pratique qui se rencontrent dans la plupart, et surtout de l'insuffisance et du peu de fixité des règles existantes pour trouver les réponses aux sujets de fugue qui exigent des mutations, je conçus le projet d'écrire un traité élémentaire et facile de contrepoint et de fugue qui présentât, sous une forme abrégée, tout ce qui est essentiel à savoir de nos jours sur ces matières. Ce traité, quoique ne contenant que cent pages, m'a coûté dix-sept ans de travail pour l'amener à l'état de concision que je me proposais, et pour découvrir à force d'essais et de tâtonnements de nouvelles règles plus précises que les anciennes pour trouver sans hésitation les réponses à n'importe quel sujet de fugue. C'est là-dessus que je désire entretenir un moment le lecteur.

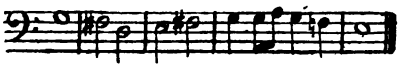
On a vu que les règles de la réponse ont été exclusivement fondées jusqu'ici sur les degrés du ton et sur les modulations que renferme le sujet. Or, la présence de ces modulations dépend très-souvent de la façon de voir de son auteur. Je prends pour exemple le sujet de Fétis que j'ai donné dans mon premier article. Ce sujet module-t-il ou ne module-t-il pas dans les trois premières mesures? On peut le comprendre de deux

Digitized by Google

manières. Si le compositeur l'a conçu comme y modulant dans le ton de la dominante, la réponse sera :



Tandis que s'il l'a conçu comme y restant dans le ton de la tonique, la réponse sera :



On voit donc d'après cet exemple, comme d'après vingt autres que je pourrais citer, que de prendre les modulations du sujet pour base des changements à introduire dans la réponse, est ce qu'il y a de plus vague au monde. J'ai donc divisé dans mon traité les sujets par catégories, suivant qu'ils ne commencent ni ne finissent par la dominante ou la sensible; qu'ils commencent par la dominante; qu'ils finissent par la dominante; qu'ils se trouvent entre deux dominantes; qu'ils se terminent sur la sensible; qu'enfin, débutant et se terminant par n'importe quel degré de ton, la tonique et la dominante sont placées d'une manière spéciale dans le courant du sujet. Je ne veux pas m'étendre davantage là-dessus : et mon intention n'étant point de faire ici un cours de fugue, je renvoie à mon traité, qui donne tous les détails à cet égard, les personnes qui voudront bien me faire l'honneur de le consulter. Je me bornerai à dire que, sauf pour les sujets où la tonique et la dominante sont placées d'une manière spéciale, le compositeur ou l'élève pourra discerner à coup sûr, à la simple inspection du sujet, s'il ne faut point de changement dans la réponse, s'il en faut un ou s'il en faut deux. Une fois cette certitude acquise, il trouvera facilement l'endroit où le changement doit avoir lieu, les réponses fausses deviendront désormais impossibles, et les plus grandes difficultés de la fugue seront aplanies.

HENRY COHEN.

Digitized by Google

LES

CANTATRICES DRAMATIQUES

II

LA SAINT-HUBERTI

Deuxième partie (1).

ADEMOISELLE Laguerre était morte épuisée, ailleurs qu'à la scène. Mademoiselle Maillard commençait. Madame Saint-Huberti n'avait plus d'autre concurrente que Rosalie Levasseur, dont la tyrannie était d'autant plus fatigante que le talent ne la justifiait plus et que le zèle ne l'excusait pas. On avait calculé que, dans l'exercice 1782-1783 (l'année théâtrale commençait à Pâques), mademoiselle Levasseur n'avait joué que vingt-sept fois, ce qui lui constituait un total de 332 fr. 6 sous 8 deniers par représentation, rémunération alors monstrueuse, et dont une voix usée faisait ressortir encore la splendide énormité.

Des négociations s'engagèrent au commencement de 1783, pour donner à la Saint-Huberti la situation dont le jugement du public la faisait digne et que sa faveur rendait nécessaire. Elle n'avait gagné que 5,500 francs dans l'année qui allait finir, somme reconnue (même pour le temps), insuffisante en comparaison avec l'attraction qu'elle exerçait sur la masse. A ses appointements de 3,000 francs, plus les feux ou partages, on ajouta 1,500 francs comme chanteuse de la cour sur l'état de la musique de la reine avec les appointements de l'année courant rétroactivement, et l'on stipula en outre qu'on lui ferait compléter par le tréso-

(1) Voir le numéro du 1er décembre.

Digitized by Google

rier des Menus-Plaisirs, jusqu'à 8,000 francs (total 9,500 francs) si les feux et partages n'atteignaient pas ce chiffre, plus deux concerts, estimés 3,000 francs et un congé de deux mois après Pâques. Il y avait en plus une indemnité annuelle, mais commune à tous les sujets, de 300 livres pour gants, rouge, bas, lumière, fleurs, etc. L'engagement devait courir pendant huit ans. On voit que tout cela réuni n'approchait pas des appointements d'une médiocre chanteuse d'aujourd'hui.

Le surintendant des Menus, comprenant tout ce que ces conditions, exceptionnelles pour l'époque, pouvaient avoir de blessant pour des amours-propres aveugles et intraitables, ne voulut pas faire d'engagement, pour ainsi dire officiel, à l'artiste ainsi favorisée. Elle dut seulement renvoyer à M. de la Ferté sa lettre, en y ajoutant sa signature, et le secret lui fut rigoureusement recommandé.

Le secret, c'était l'impossible, et la Saint-Huberti n'était guère femme à le tenter. L'affaire éclate. On peut dire que ce fut le troisième et non dernier incendie de l'Opéra, déjà brûlé en 1763 et 1781. Mademoiselle Duplan, forte chanteuse, qui tenait les Clytemnestre, ayant pour Agamemnon en ville, un riche boucher, et à qui Sophie Arnould disait si plaisamment, à la répétition d'*Iphigénie en Aulide,* en voyant un dogue traverser la scène :

Reine, de votre amant, voici l'ambassadeur!

accourt chez le surintendant des Menus, tempête, déclare que mademoiselle Joinville peut très bien remplacer madame Saint-Huberti (qui se doute aujourd'hui que mademoiselle Joinville a existé à l'Opéra!) Le ministre à qui revient l'écho de ces criailleries, maintient avec beaucoup de fermeté, au nom du roi, son droit de payer le talent ce qu'il vaut. Ce fut le coup de grâce pour mademoiselle Levasseur.

C'était justice. Pourtant, presqu'à ce même moment la Saint-Huberti ne donnait pas toujours raison à ces légitimes faveurs. Elle entre dans une révolte de ses camarades contre des décisions qui faisaient le chanteur Legros, président de Comité, et maintiennent le danseur Dauberval en activité en augmentant ses appointements. Ce qui est plus grave, ou tout au moins plus difficile à expliquer, elle prend fait et cause pour une danseuse, mademoiselle Peslin, dont la réputation n'a pas survécu aux petits soupers de l'époque, et réclame dans des termes énergiques d'affection blessée (les mots « d'infamie » se retrouvent dans les deux protestations épistolaires de la protectrice et de la protégée), contre le remplacement dont cette dernière est menacée. Aussi, à travers l'estime toujours marquée du ministre pour les talents de la Saint-Huberti, et

Digitized by Google

la crainte de la perdre, perce à divers moments dans la correspondance avec le surintendant, une vive mauvaise humeur et souvent même la perspective non réalisée de la prison pour cette étoile tracassière.

Cette étoile n'en était pas moins alors à son zénith. Au concert spirituel, la Saint-Huberti avait lutté, sans être vaincue, dans un duo d'Anfossi, avec mademoiselle Mara qui passait, avec madame Todi, pour la meilleure cantatrice de l'Europe. Nous arrivons à Didon qui fut le point culminant de la carrière de la grande actrice, le succès qui justifia de façon éclatante et presque immédiate, ses avantages, considérés alors comme léonins, dans l'engagement qui l'attachait à l'Opéra.

On a vu déjà que la Saint-Huberti était reconnaissante. Elle trouva une éclatante occasion de rendre à Piccini tout l'appui qu'elle avait reçu du compositeur italien. Il lui avait fait reprendre le rôle de Sangaride dans *Atys*, dont elle avait relevé le succès, et la soutint contre toutes les cabales, qui, s'il faut en croire Ginguené, le biographe de Piccini, furent au moment de la faire renvoyer de l'Opéra, après son succès dans *Ariane*. Peut-être y avait-on pris prétexte du déshabillé de son costume, ce qui pourrait confirmer jusqu'à un certain point la portée que donne à ce « scandale, » dans son récit, Levacher de Charnois. C'était Glück, assure encore Ginguené, qui avait remarqué la Saint-Huberti dans les chœurs et l'en avait tirée. Ainsi la Saint-Huberti aurait eu la gloire d'être distinguée et soutenue par les deux hommes qui se sont partagé la royauté de l'art lyrique pendant cette période de notre histoire.

Marmontel avait soumis à Piccini son idée de faire une *Didon*, en le prévenant qu'il aurait de longues scènes à mettre en musique, et qu'il voulait un récitatif aussi naturel que la simple déclamation, noté même sur la déclamation du poète. Ce fut, ajoute Marmontel, le moyen de donner au récitatif cette facilité, cette vérité d'expression qui fut si favorable au jeu de la célèbre actrice.

Marmontel, le poème écrit, appela à Grignon, où était sa maison de campagne, Piccini, alors à Méréville, au château de M. de Laborde, qui avait confié au compositeur l'éducation musicale de ses deux filles. En dix-sept jours, le chant et la basse de la partition sont notés. Piccini l'écrit en pleurant, tant il s'émeut sur les infortunes de son héroïne. Ginguené pleure avec lui. On invita à dîner, à la campagne de Marmontel, la Saint-Huberti. Elle chante son rôle devant les deux auteurs, d'un bout à l'autre à livre ouvert, et s'exprime si bien, que l'on croit la voir au théâtre.

Elle part alors pour la Provence, et veut y emporter son rôle pour l'étudier chemin faisant. Pendant son absence, on s'occupe à l'Opéra des

Digitized by Google

répétitions. « Une autre actrice répète ; un monde infini va voir les répétitions de Didon et juge que c'est un des plus mauvais ouvrages de Piccini. » Cet homme se consolait en disant : « Laissez revenir ma Didon. » A la première répétition que j'en ai faite (c'est l'actrice qui parle), on dit : « Ah ! ah ! mais il a refait la majeure partie de son opéra » (et il n'y avait que quatre jours d'intervalle). Piccini entendit cela et dit : « Non, messieurs, je n'ai rien changé au rôle, mais on jouait *Didon* sans Didon. »

La Saint-Huberti explique et atténue dans la même lettre ce que son langage semblait avoir de peu modeste. « Le rôle de Didon, — ajoute-t-elle, — c'est le seul rôle très intéressant de la pièce. Le rôle est tout jeu ; le récitatif est si bien fait, qu'il est impossible de le chanter. »

Didon a le plus grand succès à Fontainebleau. Louis XVI ne peut se rassasier de l'applaudir. On ne veut entendre qu'une fois à la cour la *Chimène* de Sacchini, et cependant la Saint-Huberti, qui répétait et jouait consciencieusement les deux ouvrages, écrit, toujours dans la même lettre :

« On donne aujourd'hui (à la cour) le *Cid* de Sacchini. C'est une musique enchanteresse. Vous qui la cultivez et qui l'aimez, vous allez achever de devenir fou. J'y joue ce soir. »

Cette répétition de Didon, qui devint une révélation pour tous les assistants, en fut une pour l'actrice elle-même. Pendant la longue ritournelle des prêtres de Pluton, vers la fin du troisième acte et pendant la durée de ce chœur même, assise sur le devant du théâtre et les yeux fixés sur l'orchestre, dès qu'elle entendit les premiers sons de cette lugubre ritournelle qu'elle ne connaissait pas, elle pâlit ; elle resta comme si elle eût entendu sa sentence, comme si déjà elle eût senti les affres de la mort.

Quelqu'un, après la répétition, lui parla de cette impression qu'elle avait dû éprouver. « Je l'ai éprouvée en effet, dit-elle, et, dès la douzième ou treizième mesure, je me suis sentie morte. »

On se rappelle involontairement à ces mots la Malibran malade en Angleterre, à qui le public enthousiaste impose de répéter un duo, qui dit : « Si je répète ce duo, je suis une femme morte, » et qui le répète cependant.

L'actrice, à la représentation, ne fit que se replacer à cette scène dans la position où elle se trouvait à la répétition ; elle dut, et à plus forte raison, éprouver les mêmes émotions et les communiquer au public. Son terrible jeu muet, son immobilité tragique, l'effrayante expression de son visage impressionnèrent vivement. « Le talent de cette sublime actrice, »

Digitized by Google

dit Ginguené, « prenait sa source dans la sensibilité. On peut mieux chanter un air; on ne peut donner ni aux airs ni au récitatif un accent plus vrai, plus passionné; on ne peut avoir une action plus dramatique, un silence plus éloquent. »

Le succès fut immense à Paris comme à Fontainebleau. « Il est impossible, » dit Grimm, « de réunir à un plus haut degré la sensibilité la plus exquise, un goût de chant plus soigné, une attention à la pièce plus profonde et plus réfléchie, un abandon plus noble et plus vrai, un jeu plus attachant et plus digne du superbe rôle de Didon; c'est la voix de Todi, c'est le jeu de Clairon, c'est un modèle qu'on n'a point eu au théâtre et qui longtemps en servira. »

« C'est le premier rôle, dit le *Journal de Paris*, où la Saint-Huberti n'ait rien laissé à désirer sous le rapport de la déclamation. » « C'est la première actrice, dit un autre éloge plus flatteur, qui ait, à l'Opéra, fait verser des larmes. » « Grande musicienne pleine de talent, essentielle à l'Académie, dit un dernier appréciateur. Si la nature ne lui a pas donné tous les moyens nécessaires, l'art a fait des prodiges en sa faveur. »

Le costume de la Saint-Huberti avait été exécuté sur un dessin envoyé de Rome et faisant contraste avec les grotesques accoutrements des acteurs de cette époque. M. de la Ferté, le surintendant des Menus, s'exprime, à son tour, en ces termes sur la représentation et sur l'actrice : « Les habits sont magnifiques; mademoiselle Saint-Huberti a été au-dessus de tout ce que l'on a jamais entendu. Cela ne la rendra pas *plus facile à manier*. Il est vrai qu'elle a très bien joué. Mais d'ailleurs elle aurait pu ne chanter que la note, car on n'a pas entendu le quart de son rôle. »

Chez un homme peu favorable à la Saint-Huberti, il faut constater l'aveu de son incomparable supériorité. Il y a d'ailleurs quelque contradiction entre les éloges et les critiques que fait à la fois le surintendant des Menus, et il n'y a guère à supposer qu'on n'eût pas entendu le quart du rôle, quand là même, comme ailleurs, on est réduit à déclarer que Didon a très bien joué et que la déclamation a été portée par l'actrice au degré de la perfection.

Cet excellent M. de la Ferté, que l'on voit sans cesse protester contre les exigences et la tyrannie des cantatrices en faveur auprès du public, n'y voit d'autre remède que de créer une école pour leur y préparer des rivales. Il s'imagine que l'on peut planter à volonté des génies, dans une classe, comme des fleurs ou des arbustes dans une plate-bande. Il fait, parfois, quand on lit sa correspondance, qu'on se dit un peu cruellement que ce serait à lui que pouvait être adressée cette plaisante et méchante application d'un vers célèbre cité par Louis XVIII, à propos du fils de

Digitized by Google

notre homme, Papillon de la Ferté, appelé, par l'auteur de la Charte, d'après les traditions monarchiques qui continuaient les dynasties partout, aux mêmes fonctions que son père :

Les sots sont ici bas pour nos menus plaisirs.

Le rôle de Didon est un des plus complets qui aient jamais été entendus à l'Opéra ; il n'a pas moins de cinq airs principaux. La Saint-Huberti ne pouvait guère le chanter plus d'une fois par semaine, mais Piccini avait épuisé toute sa force dans ce type. Ceux d'Iarbe et d'Enée furent jugés très faibles.

Si je m'étends sur ce succès, c'est que, non-seulement il fut décisif dans la vie de la Saint-Huberti, mais encore qu'il a contribué à lui faire jouer dans la célèbre lutte des gluckistes et des piccinistes un rôle qui ne me paraît pas suffisamment apprécié. Il est pour moi prouvé que l'effet immense qu'elle produisit dans Didon fut pour beaucoup dans cette sorte d'égalité de la faveur publique, qui se maintint, à la fin du dernier siècle, entre Glück et Piccini, ce qui étonnera peut-être aujourd'hui, puisqu'aucune des œuvres du second n'a pu se maintenir à la scène, tandis que le premier est sans cesse exécuté sur nos scènes et dans nos conservatoires. Il serait pourtant digne d'un directeur, qui apporterait dans son administration les mêmes instincts élevés que M. Carvalho au Théâtre-Lyrique (il nous y a rendu *Orphée* et révélé *Faust*), de mettre la génération actuelle à même de connaître cette œuvre d'un retentissement si exceptionnel et si passionné, qu'aujourd'hui même il n'est encore ignoré de quiconque s'occupe d'art.

Le 16 janvier 1784, à la douzième représentation de *Didon*, une couronne tombe aux pieds de madame Saint-Huberti; le public se lève en masse et demande que cette couronne soit posée sur la tête de la virtuose. Mademoiselle Gavaudan cadette (il sera beaucoup question de cette actrice plus tard) la met sur le front de la reine de Carthage. Le fait était sans exemple.

Cette apothéose inusitée donne lieu à quatre mauvais vers que nous a conservés le *Journal de Paris :*

Ne sois pas si modeste, et de cette couronne
A nos yeux viens te décorer ;
Il est permis de s'en parer,
Quand c'est le public qui la donne.

Cette ovation n'est pas du goût de M. de la Ferté qui y voit un nouveau sujet de redouter l'oppression du talent. Dans une lettre en date du 18, il fait cette réflexion : que ceux qui jettent des couronnes pourraient

Digitized by Google

aussi bien jeter des pommes cuites ou des oranges, et qu'alors il n'y aurait plus moyen de conserver l'ordre dans les spectacles.

Chimène, de Sacchini, réussit le 9 février 1784, un peu plus de deux mois après *Didon*, et la Saint-Huberti prend sa part de ce nouveau triomphe. Elle défend *Didon* et *Chimène* contre la concurrence d'un succès auquel elle est étrangère, *la Caravane du Caire.* Nous la voyons jouer *Didon*, le dimanche, *Chimène*, le lundi, et vouloir priver l'opéra de Grétry d'une représentation auquel il a droit le vendredi. Elle est encore dans l'ardeur de sa gloire. Plus tard, des préoccupations moins idéales lui feront attacher moins de prix à paraître aussi souvent sur la scène. Déjà dans l'année entière de 1784, elle ne chante que cinquante-sept fois, — elle avait paru cent dix fois en 1782 — ce que Castil Blaze attribue à la suppression des feux.

C'est la Saint-Huberti qui donne à Louis XVI, qui n'aimait que l'opéra comique et le vaudeville, le goût des opéras sérieux ; mais il trouve les paroliers si faibles qu'il fonde un prix de tragédie lyrique. Ce qui rend plus piquant le peu d'estime de ce monarque pour les livrets d'opéras de son temps, c'est que son frère, le comte de Provence, y travaillait.

Le 1er décembre 1783, la Saint-Huberti avait créé *Didon* avec le succès que l'on sait ; le 9 février 1784, elle joue, pour la première fois à Paris, *Chimène ;* le 15 mars de la même année, Délie dans *Tibulle et Délie*, un acte, paroles de Fuzelier, musique de mademoiselle de Beaumesnil, et le 26 avril, Hypermnestre dans *les Danaïdes*, cinq actes, paroles de Du Rollet et Tschudy, musique de Salieri. Le fait est à peine croyable, et s'il n'était attesté par les dates authentiques, on ne pourrait comprendre que les forces d'une femme aient suffi en cinq mois à quatre créations, dont trois étaient capitales. Cette prodigalité d'elle-même, soit spontanée, soit réclamée, prouve quel était alors le caractère passionné et exclusif de la faveur du public pour la grande artiste, et encore jalousait-elle le succès de l'unique ouvrage qui, sans l'appui de son talent, avait attiré le public : la *Caravane du Caire*, jouée le 17 janvier de la même année.

Il est à remarquer, du reste, que, de 1784 à 1788, les recettes annuelles de l'Opéra dépassent un million, chiffre qu'elles n'avaient pas atteint, du moins communément, jusque-là, et que ce sont précisément les années où madame Saint-Huberti a occupé sur notre grande scène lyrique une situation prépondérante que, même au moment où ses moyens ont paru faiblir, on a vainement tenté de lui disputer.

On chercha cependant à donner une rivale à la Saint-Huberti ; ce fut la première élève d'une école royale de chant et de déclamation établie,

Digitized by Google

par arrêt du conseil d'État du 5 janvier 1784, dans l'hôtel des Menus-Plaisirs du Roi, à la grande joie, sans doute, de M. de la Ferté.

Cette élève était l'ancienne Marion la vachère, Anne Cameroy, dont la voix avait été signalée par sa sœur, cuisinière chez un ami de Gossec, dont ce dernier avait fait l'éducation musicale, et qui débuta avec un grand succès, le 17 septembre 1784, dans le rôle de Chimène, sous le nom de mademoiselle Dozon. Un parti se forme pour elle, et un moment, un moment seulement, elle paraît contrebalancer le succès de la créatrice de *Didon*, alors dans tout l'éclat de sa gloire. Sacchini, infidèle à la créatrice de *Chimène*, entre dans cette ligue et préfère pour le rôle d'Iphise dans *Dardanus*, joué le 30 novembre de la même année, ce rayon du soleil levant au soleil à son zénith ; mademoiselle Dozon lui paraît avoir, dit-il, mieux les qualités de son personnage.

Si madame Saint-Huberti eût créé Iphise, c'eût été sa cinquième création en douze mois. Elle garda néanmoins une rancune profonde à Sacchini, et l'on eut beaucoup de peine à les réconcilier. La postérité a encore vengé la Saint-Huberti ; mademoiselle Dozon est restée aussi inconnue de notre génération que toutes les autres concurrentes qu'on a essayé d'opposer à la grande artiste.

Morel, beau-frère de M. de la Ferté, et en cette qualité chargé de presque tous les poèmes de l'Opéra — de la plus officielle nullité, — écrit pour Grétry, en collaboration avec le comte de Provence (tous deux avaient travaillé déjà à *la Caravane du Caire*), le livret de *Panurge dans l'Ile des Lanternes*, opéra bouffe sans gaieté. La Saint-Huberti joua avec beaucoup de finesse Climène, femme de Panurge, qui s'amuse de la sotte vanité de son mari, mais elle ne peut prêter à ce stupide ouvrage (qui se maintint cependant au répertoire, jusqu'à la Restauration), cette aide vigoureuse que lui devait la tragédie lyrique. Aussi c'est la danse qui sauve *Panurge* en détresse. De là des caricatures qui représentent Panurge lancé par une fenêtre, et deux danseurs, Vestris et Gardel, le soutenant avec des *balais*, — des épigrammes, dont la moins mauvaise associant Morel à Blanchard, un aéronaute qui venait de traverser la Manche, finit ainsi :

Blanchard était perdu sans le Pas-de-Calais
Et Morel sans le pas de quatre.

PAUL FOUCHER.

(La suite prochainement.)

Digitized by Google

LA MUSIQUE CLASSIQUE

ET

LES CONCERTS POPULAIRES [1]

Le succès de l'entreprise de M. Pasdeloup donne à M. Ballande l'idée d'organiser sur le même plan les *Matinées littéraires* de la Gaieté. M. Ballande se met en tête, un beau jour, de représenter avec une troupe de rencontre, sans décors, sans mise en scène, les chefs-d'œuvre les plus sérieux du répertoire classique, et le public, qui laisse le Théâtre-Français et l'Odéon jouer, avec des artistes de premier ordre, ce même répertoire devant des banquettes vides, se porte en foule à la Gaieté et applaudit avec enthousiasme tous ces vieux chefs-d'œuvre dont il connaissait à peine les noms ! La fièvre du classique prend une telle intensité que nous avons vu, il y a quelques années, des tragédiennes improvisées venir réciter des tirades de Corneille ou de Racine sur les tréteaux des cafés-concerts entre un *la-ï-tou* quelconque et un quadrille de clodoches ! Cette dernière tentative n'a pas eu beaucoup de suite, c'est vrai, et il ne faut pas s'en plaindre. Corneille doit être écouté avec respect, et ce n'est pas au milieu de la fumée et du bruit d'un cabaret que sa grande voix doit se faire entendre. En tout cas, c'est là un symptôme curieux de l'état des esprits. Autre résultat indirect, mais non moins réel. Croyez-vous que la Comédie-Française n'ait pas cédé à l'entraînement de cette révolution artistique lorsqu'elle

(1) Voir les numéros des 15 octobre et 1er décembre.

Digitized by Google

organisa dernièrement avec tant d'éclat ses belles soirées classiques? Molière alternant sur l'affiche avec E. Augier, J. Sandeau, A. de Musset et le *Cid*, le vieux *Cid* faisant autant, sinon plus de recettes, que la pièce la plus en vogue du répertoire moderne! Ah! nous aurions été bien heureux qu'une semblable restauration fût entreprise à l'Opéra, et que Rameau, Glück, Mozart, Weber, Spontini enssent leurs représentations classiques tout comme Molière, Corneille, Racine, Le Sage et Marivaux! Je sais bien qu'il y a là une grande difficulté inhérente à ce théâtre : l'Opéra ne joue que trois fois par semaine; on se plaint déjà qu'il ne donne jamais d'œuvres nouvelles; serait-on absolument satisfait de lui voir sacrifier un jour aux représentations classiques et réduire à deux le nombre de ses représentations ordinaires? Pourtant il me semble qu'on pourrait sans inconvénient consacrer au vieux répertoire le dimanche ou un jour quelconque de la semaine, autre que les lundi, mercredi et vendredi. Mais c'est là une question de pure administration, et je décline toute compétence en cette matière. Il ne faut pas se dissimuler en outre que jusqu'à présent *Alceste*, *Don Juan* et le *Freischütz* ont fait beaucoup moins de recettes que *les Huguenots* ou *Robert-le-Diable*. Mais il en était de même jadis du *Misanthrope* et de *Britannicus*. Or, allez demander aujourd'hui à M. Perrin si le *Dépit amoureux* rapporte moins au théâtre qu'*Adrienne Lecouvreur?* M. Perrin a bien su attirer le public à ses représentations classiques; je ne vois pas pourquoi M. Halanzier réussirait moins dans une semblable tentative. Qu'il se rappelle seulement que jadis les reprises d'*Orphée*, d'*Oberon*, des *Noces de Figaro*, etc., firent courir tout Paris au Théâtre-Lyrique; or, que ne ferait-on pas aujourd'hui avec les riches ressources dont dispose l'Académie de musique (1)?

Puisque nous sommes sur ce chapitre du classique, je voudrais, avant de terminer, dire quelques mots des Sociétés chorales. Le répertoire de la musique classique comprend un nombre considérable d'œuvres dont nous ne connaissons encore qu'une très faible partie. Outre les compositions instrumentales qui n'ont jamais été surpassées, il y a encore la masse énorme des oratorios qui ne le cèdent en rien aux chefs-d'œuvre de la symphonie. Que connaissons-nous de l'œuvre colossale de J. Sébastien Bach, cette grande figure historique en qui l'on retrouve toutes les origines de l'école allemande? Que connaissons-nous des œuvres chorales si nombreuses de Orlando di Lasso, de Palestrina

(1) Le principe reste sauf, bien que la catastrophe du 29 octobre en ait rendu momentanément l'application impossible.

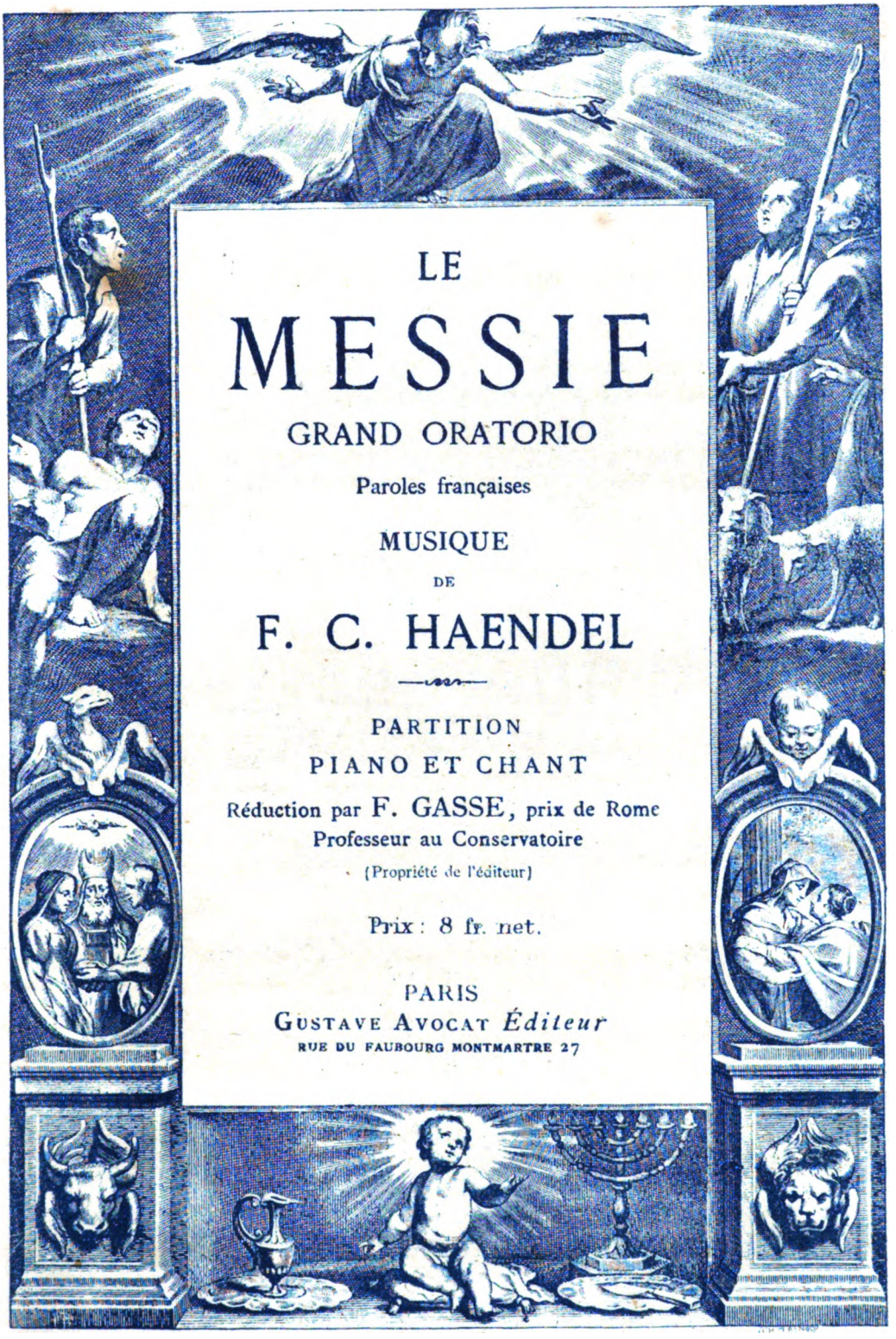
Digitized by Google

de Marcello, de Haendel, de Haydn, de Beethoven, de Mendelssohn, etc ? Parcourez seulement les programmes des concerts donnés par la société de musique religieuse et classique du *Domchor* de Berlin, vous y verrez les noms d'œuvres connues dans toute l'Allemagne et l'Angleterre, et qu'il est vraiment honteux que Paris ne connaisse pas encore! Il y a là toute une mine précieuse à exploiter; malheureusement, si nous avons des sociétés de musique instrumentale, nous manquons absolument de sociétés chorales, car je ne compte pour rien les innombrables orphéons dont notre pays est inondé.

L'orphéon, tel qu'il est composé aujourd'hui, n'a que deux fins : d'une part, remporter le plus de médailles possible au comice de la Ferté-sous-Jouarre et battre ses voisins au concours de Carpentras, et c'est là ce qu'il appelle son but artistique! De l'autre, saisir avec empressement toutes les occasions de quitter sa ville ou sa province pour s'entasser dans les trains de plaisir, aller s'ébaudir dans les grands centres et boire largement aux triomphes passés, présents et futurs de la société, et c'est là ce qu'il appelle son but moral! Une éducation grossière et insuffisante, un répertoire détestable, nulle aspiration élevée, nulle connaissance des grandes œuvres musicales, tel est à peu près le bagage artistique de toute société chorale, qu'elle s'appelle *Société des Enfants de Melpomène*, *Société des Fils d'Apollon*, ou *Société des Cousins de Midas* (ces dernières sont assurément les plus nombreuses)! Cette question des orphéons est très importante et ferait certainement l'objet d'une étude intéressante que je ne puis pas entreprendre aujourd'hui. Je me borne pour le moment à constater un fait, à savoir que l'orphéon actuel n'a aucune valeur artistique (ni morale, quoi qu'on en dise) et que l'établissement de sociétés chorales aussi sérieusement constituées que les sociétés instrumentales de musique classique serait d'un haut intérêt pour les progrès de l'art musical.

J'ai dit que l'orphéon n'existait pas en tant qu'institution artistique; cependant je dois, pour être parfaitement juste, faire une exception toute particulière en faveur de deux Sociétés très distinguées et très recommandables. Je veux parler de la Société Bourgault-Ducoudray, dirigée par un véritable apôtre de la grande musique chorale et qui a fait si brillamment ses preuves en plusieurs occasions. On n'a pas encore oublié les belles séances qu'elle a données à la salle Herz et aux Concerts de l'Odéon, pour l'exécution des deux oratorios d'Haendel, *la Fête d'Alexandre* et *Acis et Galathée*. L'autre Société est celle que dirige avec beaucoup de zèle et de talent M. A. Chevé; elle a interprété cet hiver, d'une manière tout à fait digne d'éloges, *l'Inde* et *la Fête d'Alexandre*

Digitized by Google



LE

MESSIE

GRAND ORATORIO

Paroles françaises

MUSIQUE

DE

F. C. HAENDEL

PARTITION

PIANO ET CHANT

Réduction par F. GASSE, prix de Rome

Professeur au Conservatoire

(Propriété de l'éditeur)

Prix : 8 fr. net.

PARIS

GUSTAVE AVOCAT *Éditeur*

RUE DU FAUBOURG MONTMARTRE 27

Digitized by Google

Larghetto e piano

PIANO.

Chant.

Plus de pleurs, plus de lar_mes a_mè_res,

ad libitum.

peuple en_fin plus de larmes a_mè_res

vo_tre sort est rem_pli: con_so_

_lez Sion de ses mi_se_res, com_so_lez Sion de ses mi_se_res dites-

Digitized by Google

lui que le tems de ses guer - - - res, de ses guer - - - - res est

accompli, que votre Dieu de bonté par-donne par - donne à son i - ni - qui -

- té.

Recitatif.

Du sein des

f

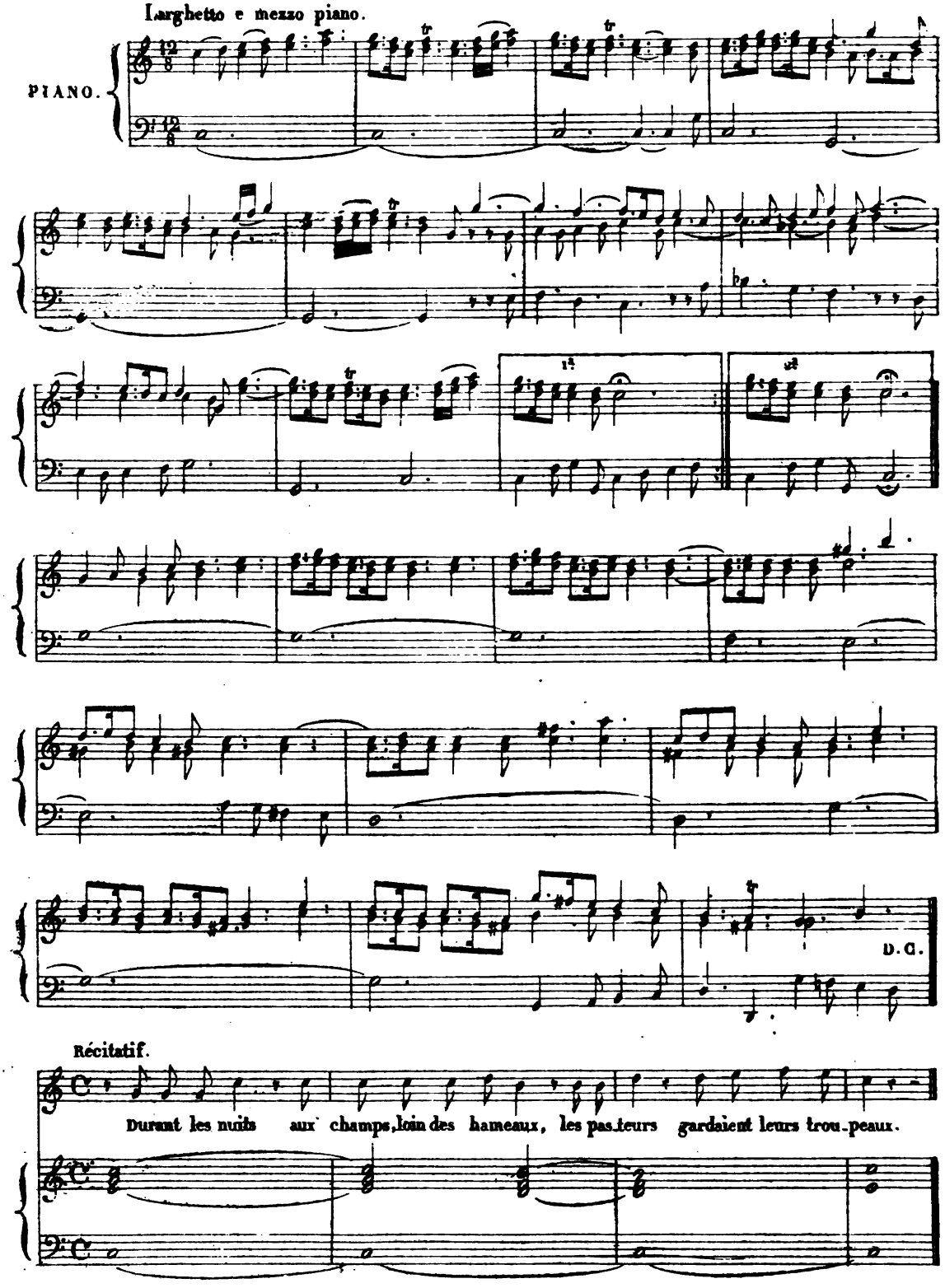
Recitatif.

airs la voix qui vous é - ton - ne, vous dit, pré-pa-rez en ce

lieu un grand che-min pour Dieu, digne en tout du saint Dieu!

Digitized by Google

SYMPHONIE PASTORALE.



Digitized by Google

Largo.

PIANO

Chant.

il fut vic_ti_me des hommes nés du crime,

leur lâ_che fu_reur creusa l'a_bî_me

creusa l'a_bî_me, et leur ra_ge, leur ra_ge joignit l'ou_

_tra_ge sans a_bat_tre son coeur.

Digitized by Google

il fut vic_ti_me du crime, il fut vic_

p fp

_time il con_nut la dou_leur, il fut vic_ti_me il con_nut il con_

fp

_nut tous les maux, il fut vic_ti_me il n'eut point de re_pos.

il fut vic_ti_me du cri_me, il fut vic_time, il con_nut le mal_

p

_heur, il connut la dou_leur il fut vic_ti_me, il souf_frit tous les

Digitized by Google

maux.

f

f

Li_vrant son corps et sa

f

tr

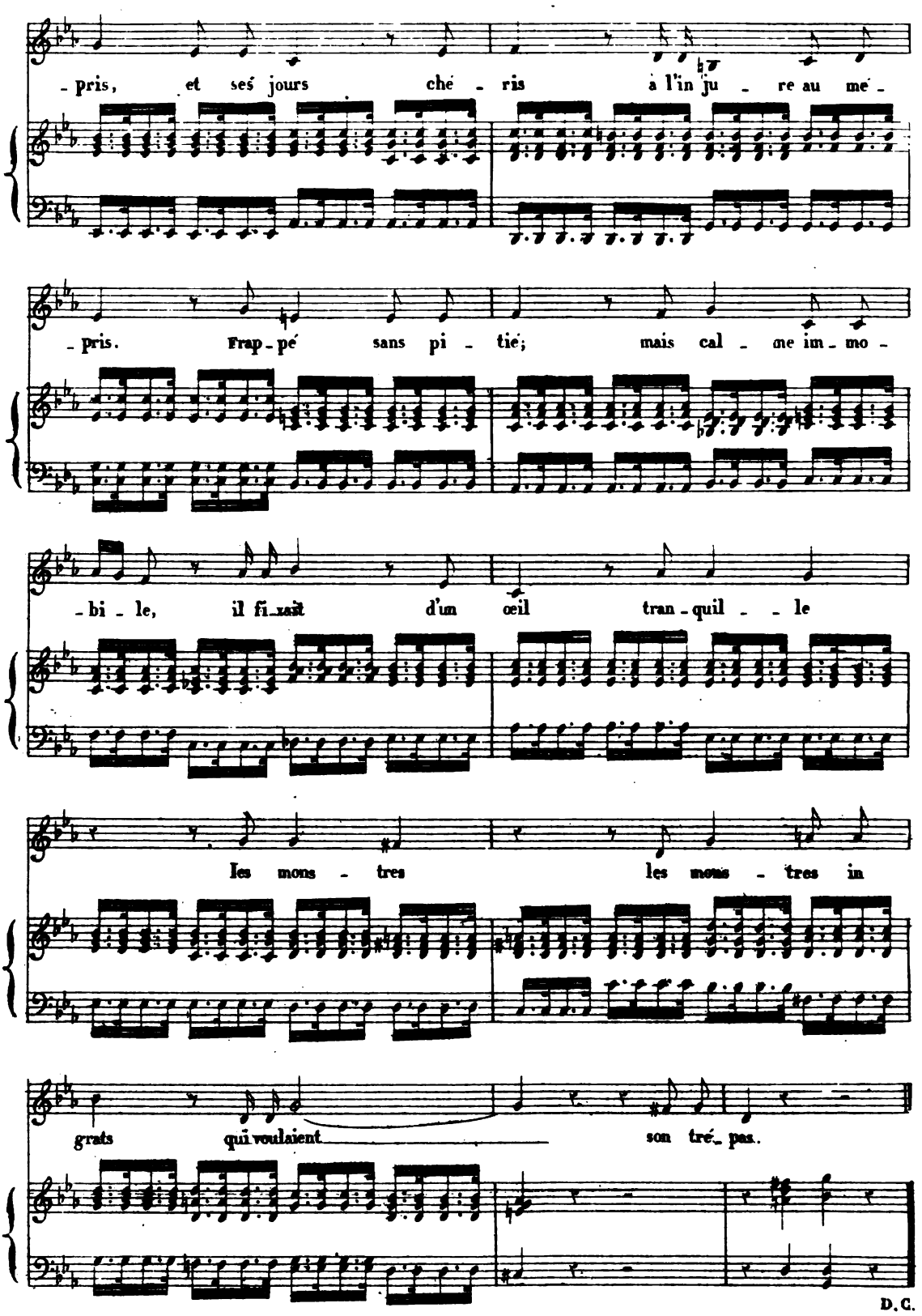
un poco piano.

vi_e li_vrant son corps et sa

vi_e à ses vils bour_reaux, sa tête à leur fu_

_rie et ses jours ché_ris, à l'in_ju_re, au mé_

Digitized by Google



Imp. TRINOCQ rue Albouy 23

Digitized by Google

de M. Wekerlin et la *Marie-Magdeleine* de M. Massenet. Ces deux Sociétés présentent cet avantage unique d'être composées à la fois d'hommes et de femmes. Ce mode de composition est absolument indispensable pour aborder les grandes œuvres de musique classique, dont l'étude et l'exécution doivent être le but de toute Société chorale qui a la prétention d'être ou de devenir une Société artistique.

On a bien souvent reproché au Conservatoire de ne pas nous faire connaître les œuvres vocales de Bach et d'Haendel ; il faut dire cependant que la Société ne peut le faire que dans des limites très restreintes. M. J. Weber nous en donne les raisons : « Les choristes sont sociétaires comme les instrumentistes, et les bénéfices se répartissent par jetons de présence ; en général, dans les concerts où les exécutants sont rétribués, les répétitions se paient ; or, il peut arriver que les chœurs exigent six fois, dix fois plus de répétitions que l'orchestre, d'où il résulterait que plus on est ignorant, plus on gagnerait d'argent. Nous ne pouvons exiger que les artistes de l'orchestre du Conservatoire poussent le désintéressement jusqu'à abandonner les trois quarts des bénéfices aux choristes. Le moyen d'écarter un obstacle que nous rencontrons sans cesse, ce serait d'introduire l'enseignement obligatoire de la lecture musicale dans les écoles primaires et dans d'autres institutions. »

Il me reste à souhaiter, en terminant, que le mouvement artistique, qui s'est produit à Paris dans ces dernières années, s'étende à la province tout entière, et que cette dernière, si prompte d'ordinaire à s'approprier toutes les innovations bonnes ou mauvaises de la capitale, ne montre pas moins de zèle à organiser des Sociétés de musique classique à l'imitation des Concerts populaires, qu'à modifier la coupe de ses habits et la forme de ses chapeaux d'après les dernières modes de la « grand'ville. » Les arts souffrent depuis trop longtemps de cette centralisation excessive qui forme la base de notre organisation politique et administrative. Paris absorbe tout, Paris seul produit, tandis que le reste du pays reste absolument stérile.

Mais il suffirait de quelques hommes entreprenants, de quelques artistes courageux pour tirer la province de son inertie et pour la relever, au moyen d'un vigoureux essai de décentralisation, de l'état d'infériorité artistique où elle se trouve vis-à-vis de la capitale. Que Paris, qui revendique avec tant d'orgueil son titre de capitale du *monde* artiste, puisse au moins se dire la capitale d'un *pays* artiste !

H. MARCELLO.

Digitized by Google

REVUE DES CONCERTS

Cirque d'été : Audition du *Messie*. — **Concert national** : *Pièces pour orchestre*, de M. Th. Dubois. — *Divertissement* de M. Lalo. — *Largo* pour hautbois et orchestre, de Haendel. — *Andante et Variations* de Schubert. — *Invocation d'Electre*, de M. Massenet. — **Concert Gottschalk**.

IRQUE D'ÉTÉ. — Audition du Messie. — George-Frederick Haendel naquit le 23 février 1685 à Halle, en Saxe ; mais le long séjour qu'il fit à Londres, où, sauf quelques courtes absences, il ne cessa d'habiter depuis 1712 jusqu'à sa mort, arrivée le 13 avril 1759, le fait regarder avec orgueil par les Anglais comme un de leurs compatriotes.

Contemporain absolu de Rameau, puisque celui-ci naquit en 1683 et mourut en 1764, combien la destinée de ces deux grands musiciens fut diverse ! Tandis que Haendel, après avoir joui durant sa vie de la plus grande célébrité qu'un compositeur puisse espérer atteindre, n'a jamais discontinué jusqu'à ce jour d'occuper le monde musical, au point que l'exécution d'une de ses œuvres est toujours considérée comme un événement, qui, hélas! a gardé le souvenir de Rameau, à part la Société des Concerts du Conservatoire et quelques artistes dévoués, qui, de loin en loin, font entendre de courts fragments de ses opéras ? Bien plus, un compositeur français s'est trouvé, lequel n'a pas reculé devant la triste

Digitized by Google

inspiration de ridiculiser dans un opéra-comique la musique du fondateur de l'École française (1).

Le nombre des œuvres que Haendel a produites depuis 1704 jusqu'en 1751, où il perdit la vue, tient du prodige. Il ne se monte pas à moins de 52 opéras et 24 oratorios, outre une quantité de motets, d'antiennes et de morceaux pour l'orgue et le clavecin. Ceux des lecteurs de la *Chronique musicale* qui désireraient des détails complets sur ce fameux artiste, n'auront qu'à consulter l'excellent travail de M. Maurice Cristal, publié par la *Revue contemporaine* de 1866, sous le titre de : « Haendel et la musique en Angleterre. »

Les limites de cet article ne me permettront pas de m'arrêter à d'autres de ses compositions que le *Messie,* qui est considéré comme son chef-d'œuvre, et qui, fait incroyable, mais authentique, ne lui coûta que vingt-quatre jours de travail. Je me bornerai à dire que ses principaux opéras sont : *Jules César* (Giulio Cesare) et *Acis et Galathée*, auquel la Société de M. Bourgault-Ducoudray a initié le public parisien ; et ses oratorios, les plus en renom, en dehors du Messie, *Judas Macchabée*, *Samson et Saül ;* car la *Fête d'Alexandre,* exécutée également par cette même Société, est plutôt une cantate qu'un oratorio, puisque le sujet en est profane.

M. Lamoureux, dont le nom est inséparable des exécutions colossales, voulant offrir aux amateurs de la grande et belle musique une audition du *Messie*, digne de son illustre auteur, a réuni dans le Cirque des Champs-Elysées 250 exécutants, choisis parmi les instrumentistes les plus distingués de Paris, et les choristes de l'Opéra, de l'Opéra-Comique, du Théâtre-Italien et du Conservatoire. Quoique ce nombre de 250 exécutants soit déjà formidable, il est faible relativement à la quantité d'artistes qui composèrent les festivals de Londres en 1785, 1786 et 1787, lorsque l'abbaye de Westminster, où reposent les restes de Haendel, ouvrit sa vaste enceinte à 500, 700 et 800 exécutants, pour célébrer le centième anniversaire de sa naissance. Il est encore plus faible en comparaison de celui de ces immenses festivals donnés à Exeter-Hall, et à l'église Saint-Paul en 1837, où l'on a entendu 1200 et même 6000 exécutants à la fois. Néanmoins, l'œuvre gigantesque de Haendel a produit son effet. L'orchestre et les chœurs ont admirablement fonctionné sous l'excellente direction de M. Lamoureux.

Après l'ouverture, composée comme presque toutes celles de Haendel, d'un maestoso et d'une fugue, M. Vergnet, qui a obtenu le second prix

(1) Adolphe Adam, dans le *Bijou perdu.*

Digitized by Google

de chant aux derniers concours du Conservatoire dans l'air de *Joseph,* a entonné d'une voix sûre, large et puissante le bel air : « Plus de pleurs, » suivi de l'allegro : « En Judée. » Cet allegro, grand et pompeux, est hérissé de vocalises ou roulades d'un genre extrêmement difficile, aujourd'hui qu'on n'a plus l'habitude de les mesurer aussi exactement, et de les faire dans un mouvement modéré. Et à cet égard-là, je ne saurais trop donner d'éloges à MM. et à Mesdames les artistes des chœurs, qui, de même que M. Vergnet, ont su exécuter ces roulades avec justesse et précision, sans jamais se laisser emporter par l'effet musical, malgré la difficulté d'y ménager les respirations dans des traits souvent fort longs. Cette perfection s'est surtout fait remarquer dans le chœur fugué : « Ah ! parmi nous l'enfant est né, » sur lequel j'aurai à revenir dans un moment. Un grand honneur en rejaillit également sur mademoiselle Marx, premier prix de piano au concours de juillet dernier, qui a dirigé les répétitions. Le beau chœur : « Lors la gloire du Seigneur, » qui suit l'air de ténor, a été exécuté et chanté avec beaucoup d'ensemble. M. Dufriche, second prix d'opéra-comique aux concours de l'année passée, a déployé dans l'air de basse : « Mais qui paraîtra, » beaucoup de sensibilité et d'expression, et de grandes qualités de musicien et de chanteur.

Pour ne pas allonger cet article outre mesure en citant tous les morceaux du *Messie*, je ne m'étendrai plus que sur les plus beaux d'entre les beaux. J'arrive donc au chœur : « Ah ! parmi nous l'enfant est né, » dont l'effet a été immense, et qui a été unanimement et légitimement bissé. Ce chœur est tout un drame. Des femmes viennent mystérieusement et à voix basse raconter la naissance du Messie. Des hommes répètent le même bruit. Arrive peu à peu la foule qui le confirme. Cette rumeur prend de la consistance. Bientôt elle se propage en augmentant d'intensité. Enfin elle fait explosion, l'orgue tonne, et un immense chant de grâces monte du peuple entier vers l'Éternel sur les paroles : « l'Ange, le Sauveur, le Rédempteur, le Fils d'Israël. » Et quand on songe que l'orchestre de Haendel se borne au quatuor, auquel s'ajoutent les contrebasses et les bassons, l'orgue, quelquefois les hautbois, très rarement les trompettes et une seule fois les timbales, on est stupéfait que si peu de timbres différents puissent donner un tel résultat. Quelle leçon pour les compositeurs du jour !

La symphonie pastorale qui suit contraste d'une manière ravissante par sa douceur avec l'énergie qui règne dans les chœurs. Plus loin, nous retrouvons la belle méthode et la voix dramatique de M. Vergnet dans l'air : « Ah ! qu'ils craignent ta puissance. » « Il fut victime » est un air de contralto d'une expression mélancolique et touchante, mais qui de-

Digitized by Google

manderait une voix un peu plus forte que celle de mademoiselle Armandi, pleine de charme d'ailleurs. « Son sang versé » est une belle fugue à quatre parties, écrite dans le style rigoureux, fière d'allure et sévère de conduite. « Comme un troupeau » est un chœur admirablement développé. L'air si mélodieux : « Ton fils aux enfers n'est pas descendu » n'a pas produit tout l'effet auquel il a droit. C'est sans doute l'émotion de mademoiselle Belgirard qui en a été cause. « Jour fortuné » est un chœur magnifique; mais toutes les formules laudatives tombent devant l'effet produit par le célèbre « Alleluia. » Jamais Haendel n'a été plus grand. C'est l'enthousiasme religieux, la grandeur, la pompe, la majesté, poussés jusqu'à leurs plus extrêmes limites. Qui aurait cru qu'après un tel chef-d'œuvre et à l'heure avancée où il a été exécuté, le public pût encore éprouver des émotions ? Eh bien! l'air de basse : « Au bruit des concerts, » magistralement interprété par M. Dufriche, avec quelques coupures très intelligentes, et accompagné d'un solo de trompette, a su exciter les plus vifs applaudissements, ainsi que la belle fugue finale de l' « Amen. » Ce solo, des plus ardus, et écrit extrêmement haut, a été bien rendu, sauf un ou deux légers accrocs. Mais ce n'est guère qu'à Londres, où les artistes font une étude spéciale de la trompette, telle que Haendel avait l'habitude de la traiter, qu'on peut entendre ce solo exécuté dans toute sa perfection.

M. Lamoureux a retranché quelques morceaux de la partition, et il a bien fait ; car, outre que tous ne sont pas à la même hauteur, surtout vers la fin, le public de 1872 n'a pas absolument les mêmes goûts que celui de 1741, et lorsqu'il a sa juste mesure de musique sérieuse et savante, si pleine d'inspiration qu'elle soit d'ailleurs, il serait dangereux de vouloir lui en faire accepter davantage. Je n'ai regretté que le superbe air de soprano, toujours si applaudi à Londres : « Je sais que mon Dieu répand la lumière. » Peut-être M. Lamoureux n'avait-il pas sous la main de voix assez large et assez éclatante pour la faire bien valoir. Celle de madame Sasse ou de madame Nilsson ne serait pas de trop.

En somme, le résultat de la tentative de M. Lamoureux d'acclimater le *Messie* à Paris a été de nature à satisfaire les plus exigeants. Espérons qu'il ne s'en tiendra pas là.

Henry Cohen

Concert-National.— On a exécuté pour la première fois au deuxième Concert de la deuxième série, une suite d'orchestre de M. Th. Dubois.

Digitized by Google

Cette nouvelle forme de composition iustrumentale est décidément en faveur auprès des musiciens de notre jeune école. Nous aurons souvent à en parler, il importe donc de la définir une fois pour toutes et de rechercher dès maintenant quelle est au juste sa valeur. La suite d'orchestre, telle que la comprennent MM. Massenet, Guiraud, etc., est une *suite* de tableaux de genre et de scènes descriptives ; sa forme rappelle assez la disposition de ces vieilles pièces instrumentales, composées de motifs populaires, de chansons variées, d'airs de danse et quelquefois de fugues ou de morceaux fugués, qui furent le premier cadre de la symphonie et qu'on nommait autrefois en Italie *Ricercari da suonare*, et en Allemagne *Partien*. Veut-on procéder seulement par analogie avec la musique moderne, je crois qu'il faut rattacher la suite d'orchestre à la catégorie du ballet et du mélodrame, c'est-à-dire à ce genre de compositions instrumentales qui ont pour but de peindre à notre esprit une action scénique que la pantomime ou le drame expliquent à nos yeux. Prenons par exemple les *Scènes pittoresques* de M. Massenet : elles se divisent en quatre parties. Chaque partie porte un titre : *Marche*, *Air de Ballet, Angelus, Fête Bohême,* et forme à elle seule une scène détachée dont le titre nous indique le sujet. La *Marche*, l'*Air de Ballet* et la *Fête Bohême* sont purement et simplement des airs de ballet. *L'Angelus* n'est que la traduction instrumentale d'une scène d'opéra quelconque, c'est quelque chose d'analogue aux litanies des *Huguenots* ou à la scène de l'église de *Faust*, réduites pour orchestre seul. L'analyse des *Scènes Hongroises*, de la *Musique pour une pièce antique*, de la *Suite* de M. Guiraud, de *l'Arlésienne* de M. Bizet, et en général de toutes les suites d'orchestre qu'on nous a fait entendre jusqu'ici, conduirait aux mêmes résultats et nous ramènerait toujours à ces deux types : ballet, mélodrame. Il me paraît en résulter que la suite d'orchestre, bien que purement instrumentale, présente plus d'affinité avec la musique dramatique qu'avec la symphonie. Ce n'est pas, comme je l'ai entendu dire, une forme moderne ou une variété de la symphonie, c'est un genre tout à fait distinct, et ce genre est notablement inférieur à cette forme admirable de l'art qui a produit la symphonie en *ut mineur*. Il faut la considérer comme un essai de musique symphonique, appelé à dépouiller peu à peu sa forme actuelle pour s'assimiler les formes rigoureuses de l'école classique et destiné à se transformer tôt ou tard en symphonie en passant par Berlioz, Mendelsshon et la neuvième symphonie de Beethoven.

Ceci posé, revenons aux *Pièces pour orchestre* de M. Th. Dubois. Il n'y a guère d'idées dans les trois parties qui composent ce morceau, et

Digitized by Google

le peu qu'on y trouve ne brille pas par l'originalité. Ce ne sont que lambeaux de phrase mal soudés et insuffisamment développés; la mélodie est courte et manque de souffle; l'orchestration, toujours soignée, pèche par le défaut de variété. En somme, la musique de M. Dubois me paraît fine, distinguée, un peu précieuse, et je la comparerais volontiers à un joli pastel aux pâles couleurs, aux formes estompées et noyées dans le rose tendre et dans le bleu céleste. M. Dubois a déjà produit un assez joli divertissement pour orchestre, joué l'année dernière aux concerts de l'Odéon, et une œuvre chorale, les *Sept paroles du Christ*, exécutée au Conservatoire et aux Concerts populaires. Il est également l'auteur d'un opéra comique en un acte, la *Guzla de l'Emir*, représentée cette année à l'Athénée; enfin, il vient de terminer un grand drame sacré, dont le sujet tiré du *Paradis perdu*, de Milton, a été mis en vers par M. E. Blau.

Comparé au talent aimable de M. Th. Dubois, le vigoureux tempérament de M. Lalo acquiert un relief étonnant.

On a exécuté, au troisième Concert de la deuxième, série son *Divertissement*, qui avait déjà été joué avec succès aux Concerts populaires. Cette nouvelle suite d'orchestre en trois parties (car c'est encore une suite d'orchestre), marque déjà un pas en avant dans cet acheminement vers la forme symphonique pure, dont nous parlions tout à l'heure. On y remarque une grande élévation d'idées, un style ferme et soutenu, des développements savants et bien conduits; l'orchestration est puissante et pleine de détails neufs et de combinaisons piquantes. C'est véritablement une œuvre de maître et on l'a fort applaudie.

Parmi les nouveautés de la quinzaine, je signalerai encore un admirable *Largo*, tiré d'un concerto de Haendel pour hautbois et orchestre, un *Thème varié*, de Schubert, qui n'est autre qu'une paraphrase du *lied*, *la Jeune Fille et la Mort*, et enfin l'*Invocation d'Electre*, solo de violoncelle extrait de la troisième suite de M. Massenet (*Musique pour une pièce antique*, les *Erynnies*, *n°* 2). Ce dernier morceau, d'un beau caractère, sobre d'effets et d'une simplicité vraiment antique, a produit un grande impression. M. Loys l'a joué dans la perfection.

H. Marcello.

Concert Gottschalk. — Courte et bonne a été l'audition des œuvres inédites du regretté compositeur-pianiste américain Gottschalk, à laquelle sa sœur, mademoiselle Clara Gottschalk, pianiste d'un très grand

Digitized by Google

talent, avait convié un public choisi. *Dernier amour* est une belle étude à notes redoublées, qui a été vivement applaudie, ainsi que *Radieuse,* grande valse à quatre mains, exécutée par mademoiselle Gottschalk et M. Georges Pfeiffer. M. Bonnehée a chanté et déclamé avec esprit, verve, et la belle voix qu'on lui connaît, deux fables de La Fontaine mises en musique par M. Etienne Rey. Ce sont des tours de force que d'ajuster de la musique à des vers aussi inégaux que ceux des fables. *Le Rat de ville et le Rat des champs* est particulièrement bien réussi et a été bissé avec justice.

H. C.

Digitized by Google

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

ITALIENS : *La Sonnambula.* — MENUS-PLAISIRS : Interdiction de *la Liqueur d'or.*

TALIENS. — LA SONNAMBULA. — Imaginez-vous la quinzaine la plus aride, la plus sèche et la plus vide de la plus vide, la plus sèche et la plus aride année lyrique qui se puisse voir depuis l'ère chrétienne, je veux dire l'année 1873. Aussi aurais-je volontiers supprimé de ce numéro la revue des théâtres lyriques que je fais à cette place depuis la fondation de la *Chronique Musicale.* Mais voici venir 1874, et comme je me remets en campagne avec presque tous mes lecteurs de l'an passé, je tiens à remercier d'aussi fidèles compagnons de route.

L'année que nous allons parcourir ensemble sera-t-elle plus féconde que son aînée? Grosse question pleine de mystères, car il ne faut plus compter pour rien, dans le mouvement musical, le Théâtre-Lyrique qui brûle depuis trois ans bientôt, l'Opéra qui brûlera sans doute pendant toute l'année 1874, l'Opéra-Comique qui regardera brûler l'Opéra, et l'Athénée qui pleure sur toutes ces ruines.

Reste le Théâtre-Italien qui doit sortir prochainement de la voie placide des reprises pour entrer dans le courant des nouveautés. En attendant, la direction nous a présenté dernièrement, dans *la Sonnambula*, mademoiselle Donadio qui a plu, malgré son entourage. Nous retrouverons cette jeune artiste mieux secondée.

MENUS-PLAISIRS. — INTERDICTION de *la Liqueur d'Or.* — M. le gouverneur de la ville de Paris, en vertu des pouvoirs que lui confère l'état de siége, a interdit les représentations de *la Liqueur d'Or*, l'opérette im-

Digitized by Google

morale des Menus-Plaisirs. Le gouverneur de Paris a pensé comme le public, dont il a exécuté l'arrêt en soldat, par un coup de sabre dans le nœud gordien. M. le gouverneur de Paris a fait son devoir. Il a mieux agi encore, en restant sourd aux sollicitations des auteurs de *la Liqueur d'Or* qui ont intercédé auprès de lui pour le rétablissement de leur pièce sur l'affiche. L'interdiction une fois prononcée, il aurait, en la levant, tendu un piège à certaine curiosité malsaine que MM. les directeurs tiennent éveillée avec un soin jaloux. Il ne l'a pas voulu, il a bien fait.

La presse parisienne s'est relativement peu émue du verdict qui a frappé *la Liqueur d'Or* qu'elle avait unanimement, ou peu s'en faut, condamnée d'avance. Elle n'a pas suffisamment établi, à notre sens, la responsabilité qu'emportait de ce scandale public la gardienne officielle de la moralité théâtrale, ce Cerbère de vertu qu'on appelle *la Censure*. Et c'est sur ce point seulement, tant la question est épineuse, que nous voulons appuyer. Le directeur des Menus-Plaisirs, en sa qualité de négociant, débite à son public la marchandise qui lui convient : il n'est point tenu d'avoir du sens artistique ou du sens moral. Il a étudié les appétits d'une société qui s'excite les sens par une cuisine littéraire fortement pimentée; il a doublé, triplé, quadruplé la dose, c'est son affaire ; il n'est point inspecteur de la salubrité publique. Il n'est coupable que de mauvais goût, et c'est un droit qu'à la porte de la vie on achète en entrant.

Le soin de surveiller les produits distribués à Paris et à la France par le canal du théâtre est confié à des critiques officiels, enrégimentés sous la bannière ministérielle : on les nomme communément MM. les Censeurs. Les yeux imperturbablement fixés sur la famille et la propriété, ces dignes fonctionnaires examinent la pièce soumise à leur *visa* : ils la rejettent tout entière ou en élaguent les parties scabreuses, la renvoient à la direction qui la met en répétition et la monte à grands frais, acteurs, costumes et décors. Toujours prudents et pénétrés de leur mission, MM. les Censeurs se rendent à la répétition générale, épient jusqu'au moindre geste, jusqu'à la plus petite intonation dans le jeu des artistes, pratiquent les dernières coupures et donnent par leur assentiment une sorte de *bon à représenter* qui libère le directeur de toute responsabilité morale. Or, voici qu'arrivée devant le public, la pièce est proclamée immonde par toutes les voix, et que le Gouverneur de Paris, ému de la révolte générale des consciences, est forcé d'en interdire la représentation. Cependant les artistes n'ont pas ajouté au texte revu par MM. les Censeurs, ils n'ont rien rétabli de ce qui en avait été supprimé par MM. les Censeurs, ils ont joué devant le spectateur de la première

Digitized by Google

représentation comme devant celui de la répétition générale (le directeur des Menus-Plaisirs l'affirme dans une lettre adressée à la *Gazette des Étrangers*). A quoi sert la Censure? Que signifie ce défilé de *Quenouilles de Verre* et de *Liqueurs d'or* auquel la censure délivre un passeport pour la postérité avec un certificat de bonne vie et mœurs? Que veut dire une pareille tolérance? Supprimez la censure, puisqu'elle n'est point apte à discerner l'honnête du déshonnête, et que c'est le public qui, par la manifestation de son dégoût, fait sa propre police lui-même. Si vous ne voulez pas la supprimer radicalement, cassez au moins les censeurs actuels comme les fauteurs de scandales publics, et remplacez-les par d'autres, dont vous exigerez un cautionnement suffisant pour indemniser les directeurs de spectacle des dommages commerciaux que leur incompétence leur cause. Si l'immoralité qui assaisonne le théâtre contemporain suit sa progression naturelle, dans dix ans on mettra les œuvres du marquis de Sade à la scène, et le Gymnase représentera *Thérèse philosophe*.

ARTHUR HEULHARD.

Digitized by Google

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

ous empruntons à la dernière chronique de M. Albert de Lasalle, l'excellent critique musical du *Monde illustré*, le relevé des travaux des théâtres lyriques pendant l'année 1873 :

Opéra. — Premières représentations : *La Coupe du roi de Thulé*, 3 actes; Gallet, Blau, E. Diaz. — *Gretna-Green*, ballet, 1 acte; Nuitter, Mérante, Guiraud.

Reprise : *Freischutz*. — *L'Africaine*. — *Don Juan*.

Opéra-Comique. — Premières représentations : *Le Roi l'a dit!* 3 actes; Gondinet, Léo Delibes. — *Les Trois souhaits*, 1 acte; J. Adenis, F. Poise.

Reprises : *Roméo et Juliette*. — *Galathée*. — *Zampa*. — *Richard-Cœur-de-Lion*.

Théatre-Italien. — Reprises : *Don Pasquale*. — *Il Barbiere di Seviglia*. — *Rigoletto*. — *Il Trovatore*. — *La Traviata*. — *Lucrezia Borgia*. — *Don Giovanni*. — *Norma*.

Bouffes-Parisiens. — Premières représentations : *La Petite Reine*, 3 actes; J. Noriac, Jaime fils, L. Vasseur. — *La Rosière d'ici*, 3 actes; Liorat, Roques. — *Le Grelot*, 1 acte; Grangé, V. Bernard, L. Vasseur. — *Les Pattes blanches*, 1 acte; Marc Constantin, Coron, Laurent de Rillé. — *Le Mouton enragé*, 1 acte; J. Noriac, Jaime fils, Lacome. — *La Quenouille de verre*, 3 actes; A Millaud, Heugel fils, Ch. Grisart.

Reprise : *La Timbale d'argent*.

Athénée. — Premières représentations : *Monsieur Polichinelle*, 2 actes; Morand, Vatier, Delehelle. — *Les Rendez-vous galants*, 1 acte; Langlé, madame de Sainte-Croix. — *La Dot mal placée*, 3 actes; Mancel, Lacome. — *Ninette et Ninon*, 1 acte; madame Lesguillon, Penavaire. — *La Guzla de l'Émir*, 1 acte; J. Barbier, M. Carré, Th. Dubois. — *Raphaël*, 3 actes; Méry, Giunti-Bellini. — *La Saint-Nicolas*, 1 acte; de Mortarieu. — *Pierrot fantôme*, 1 acte; E. Dubreuil, Stapleaux, Lionnel. — *Jaloux de soi*, 1 acte; ma-

Digitized by Google

dame Anaïs Marcelli. — *Royal Champagne*, 1 acte; Couturier, de Saint-Geniès, Lemarié.

Reprise : *La Fanchonnette. — Le Barbier de Séville. — Le Déserteur. — Le Bijou perdu.*

TOTAL : 37 actes nouveaux (39 en 1872; — 9 en 1871 ; — 17 en 1870; — 58 en 1869; — 35 en 1868... etc., etc.).

TRAVAUX MUSICOLOGIQUES. — Deldevez : *les Curiosités de la Musique* (gr. in-8). — Guy de Charnacé : *Musique et Musiciens* (2 vol. in-12); — Adolphe Jullien : *La Musique et les Philosophes du XVIIIe siécle* (in-8); — Moynet : *L'Envers du Théâtre, machines et décorations* (in-12); — A. Pougin : *Auber, ses commencements, les origines de sa carrière* (in-12); — Clodomir : *L'Organisation des Sociétés musicales* (gr. in-8); — E. Gautier : *Un Musicien en vacances* (in-8); — Grandmougin : *Esquisse sur Richard Wagner* (in-12); — Etc...

— Nous constatons avec bonheur, le progrès qui se manifeste en France pour ce qui concerne les publications musicales.

Dans notre dernier numéro, nous signalions la belle partition de *Richard Cœur de Lion*, éditée par M. Heugel.

Voici à son tour M. Gustave Avocat qui publie l'œuvre complet pour piano de Mozart, en cinq volumes, les symphonies de Beethoven, réduites au piano par Savart, et le *Messie* de Hændel.

Cette publication est irréprochable aux divers points de vue de la netteté de la gravure, de la qualité du papier, en un mot du luxe de l'édition. Entre autres choses, le magnifique frontispice du *Messie* de Haendel que reproduit aujourd'hui la *Chronique musicale*, est une intelligente initiative prise par M. Gustave Avocat.

Il fait un heureux contraste avec ces éditions exotiques dont les illustrations n'ont rien de commun ni avec l'art, ni avec le sujet auquel elles sont arbitrairement attachées.

— Le savant bibliothécaire du Conservatoire, M. Wekerlin, vient de publier chez les éditeurs Durand et Schœnewerk, cinq charmantes mélodies qui font une suite heureuse à la série importante de ses œuvres diverses, dont beaucoup sont devenues si justement populaires.

Ce sont *Les roses de Saadi*, *orientale*, paroles de madame Desbordes Valmore ; une *Chanson indienne*, poésie de Denne Baron ; *Le Lac*, sérénade poésie de Davoud Pacha; *Pourquoi?* poésie de V. Hugo; *Le chant du Coq*, poésie de Victor de Laprade.

— Souhaitons la bienvenue à *la Chanson française*, *Moniteur du Caveau*, nouveau journal publié sous les auspices de la célèbre association chansonnière.

M. Charles Coligny en est le rédacteur en chef, et notre collaborateur M. Sylvain Saint-Étienne en est le secrétaire.

Le premier numéro renferme une histoire de la chanson par M. Ch. Coligny, l'oraison funèbre d'Armand Gouffé par M. Jules Janin, un article de

Digitized by Google

M. Sylvain Saint-Étienne, intitulé *la Chanson au théâtre*, une série de chansons, signées des noms les plus connus dans ce genre éminemment français.

Le journal se présente sous les dehors les plus appétissants; il est bien imprimé, sur beau papier, et illustré de gravures et de portraits. Jamais la chanson n'a été à pareille fête.

— Le roi de Hollande qui s'intéresse beaucoup, comme on sait, aux différentes branches de l'art musical, a décoré notre compatriote madame Eugénie Garcia de l'ordre du Mérite civil, lequel se porte par les dames en une médaille montée en bracelet ou en sautoir. C'est, croyons-nous, la première cantatrice qui est l'objet d'une pareille distinction.

Madame Garcia, belle-fille du célèbre ténor et belle-sœur de mademoiselle Malibran, et mademoiselle Viardot a quitté le théâtre où elle brillait il y a vingt ans. Mais elle continue à servir l'art du chant en faisant des élèves parmi lesquelles on peut citer plus d'une étoile, mademoiselle Krauss, mademoiselle Monbelli et bien d'autres.

— *Le montant de la vente de notre numéro exceptionnel du 15 novembre, au profit du personnel de l'Opéra, s'élève à 518 francs qui seront immédiatement mis à la disposition des intéressés.*

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra*. — Quelques journaux annoncent comme définitive la nomination de M. Emile Perrin à l'Opéra. Nous pouvons affirmer que rien n'est encore décidé à l'heure qu'il est.

— On affirme que le projet de loi de réorganisation de l'Opéra ne sera pas présenté avant la prorogation de la chambre. Voilà qui repousse bien loin la date de l'ouverture d'un Opéra provisoire, si cette ouverture doit jamais avoir lieu.

— Le payement des appointements du mois de décembre, au personnel de l'Opéra, sera effectué indépendamment du vote de tout crédit nouveau, les compagnies d'assurances ayant soldé les 450,000 fr. de primes qu'elles devaient verser en cas de sinistre.

Italiens. — La semaine prochaine, on donnera aux Italiens *la Cenerentola*, avec mademoiselle de Belocca. On annonce aussi le retour de mademoiselle Krauss avant la fin de la saison; elle chantera probablement la *Semiramide* avec mademoiselle de Belocca. La première représentation des *Astuzie feminili* aura lieu dans les premiers jours de janvier.

Opéra-Comique. — Le théâtre de l'Opéra-Comique va s'occuper de monter *les deux Gilotins* de M. Sauvage, musique de M. Ambroise Thomas. On sait que M. Ambroise Thomas, voulant que cet ouvrage ne fût pas joué, avait intenté un procès à l'Opéra-Comique, en raison du peu d'importance qu'il lui attribuait après *Mignon* et *Hamlet*. Il s'est ravisé.

Digitized by Google

Odéon. — L'*Athalie* de Racine, avec l'oratorio complet de Mendelssohn, — symphonies, chœurs, soli, etc , — va être de nouveau exécutée à l'Odéon,

La très belle représentation donnée le 21 décembre dernier, à l'occasion de l'anniversaire de la naissance de Racine, devait être unique, par suite des difficultés qu'on éprouvait à réunir les éléments de l'exécution musicale, choisis, comme l'on sait, dans les orchestres et les chœurs de l'Opéra et des Italiens; mais, en raison du succès obtenu, le directeur de l'Odéon vient de s'assurer par traité d'une série de six représentations, dont les deux premières sont fixées au mercredi 31 décembre et samedi 3 janvier.

Athénée. — M. Ruelle, directeur du théâtre de l'Athénée, vient d'être déclaré en état de faillite.

Les représentations italiennes annoncées à l'Athénée succéderont aux représentations françaises.

On commencera par *Lucia di Lammermoor* avec mademoiselle Rienzi dans le rôle principal.

L'orchestre sera dirigé par le maestro Graffigna, compositeur apprécié en Italie.

— La *Société classique,* qui en est à sa troisième année d'existence, reprendra ses séances, pour l'exercice 1874, le 20 janvier, dans les salons Erard.

Son personnel d'artistes se compose ainsi :

1° *Instruments à cordes :* MM. J. Armingaud, premier violon ; Léon Jacquard, violoncelle ; A. Turban, deuxième violon; Mas, alto; De Bailly, contrebasse.

2° *Instruments à vent :* MM. Taffanel, flûte; Lalliet, hautbois; Grisez, clarinette; Dupont, cor; Espaignet, basson.

3° *Pianistes :* Mesdames Massart, Montigny, Szarvady; MM. Delaborde, Duvernoy, A. Jaëll.

— M. de Chennevières, le nouveau directeur des Beaux-Arts, en remplacement de M. Charles Blanc, a reçu mardi les directeurs de théâtre.

— M. Paulus, le sympathique chef de musique de la 1re légion de la garde républicaine, prend sa retraite. Il a dirigé pour la dernière fois son orchestre à la réunion des Alsaciens-Lorrains, qui a eu lieu avant-hier à l'Élysée.

M. Paulus est remplacé par M. Sellenick, l'ancien chef de musique de la 2e légion de la garde républicaine.

— *Pétrarque,* l'opéra de M. Duprat, dont les Marseillais ont eu la primeur, va être monté à la Nouvelle-Orléans.

Bruxelles. — La reprise du *Tannhauser* aura été un mécompte sérieux pour la direction du théâtre de la Monnaie, qui nourrissait le légitime espoir d'encaisser toute une série de bonnes recettes avec cet important ouvrage, en même temps qu'une surprise douloureuse pour les enthousiastes de Wagner, qui déclaraient, après le succès de l'an dernier, la cause des opéras du maître saxon à jamais gagnée à Bruxelles.

La salle était à moitié vide le soir de la deuxième représentation de *Tannhauser* et, aux représentations suivantes, le mal s'est aggravé à ce point,

Digitized by Google

qu'il devient peu probable qu'on donne souvent, cet hiver, l'ouvrage qui avait été la *great attraction* de l'an dernier (*Guide musical*).

Bologne. — La municipalité de Bologne vient de voter un subside extraordinaire de 4,000 fr. pour monter, la saison prochaine, le *Rienzi* de Wagner.

Moscou. — Mademoiselle Alice Bernardi, une ancienne pensionnaire de M. Martinet, à l'Athénée, où elle fut peu remarquée, vient de chanter à Moscou *Lucrezia Borgia*. Elle a été rappelée plusieurs fois à la chute du rideau : la scène était jonchée de fleurs.

M. Franchi, décidé par ce succès en Russie, vient d'engager cette jeune cantatrice pour l'emmener à Londres et à Vienne au printemps prochain. Elle chantera avec la Patti et Nicolini.

Alexandrie. — Les journaux d'Alexandrie nous apportent les meilleures nouvelles de la troupe d'opéra comique établie dans le théâtre français de cette ville.

Parmi les artistes les mieux accueillis du public, on cite les noms de mademoiselle Seveste, de M. Cabel, et enfin de M. Sotto l'excellente basse de l'Athénée, dont le talent de chanteur et de comédien fait merveille auprès des habitants d'Alexandrie.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.

Digitized by Google

LA MUSIQUE EN SUÈDE

EN ISLANDE, EN NORWÈGE ET DANS LE DANEMARK

HISTOIRE ET MONOGRAPHIE

I

MADAME de Staël l'a dit : « La France est entourée d'un mur chinois contre lequel les idées se heurtent sans pouvoir le franchir. » Ce mur, très haut dressé et tout-à-fait inexpugnable du temps de madame de Staël, n'a point encore été mis bas, et lorsqu'il s'y creuse quelque lézarde, vite les Français replâtrent la trouée, pour que hommes et choses demeurent hors de la frontière. Parfois, les idées, les sentiments, les arts, semblables aux oiseaux, prennent leur élan par dessus le rempart. Ils rencontrent alors des chasseurs bons patriotes qui

Digitized by Google

tirent sur ces volatiles téméraires avec un invincible courage et une terrible maladresse. Les oiseaux ont le vol agile et tous ne sont pas tués. Il est des châtelaines qui ouvrent à ces échappés leur tiède boudoir et le frémissant abri de leur sein ému, et c'est ainsi que s'explique comment les dames de Vienne, avec leur orchestre, et les dames suédoises, rien qu'avec leur voix, n'ont eu qu'à se présenter pour être hospitalièrement accueillies dans ce Paris courtisanesque qui se fanatise pour les grands artistes, mais qui, non moins sérieusement, héberge l'homme-chien avec sa progéniture, et les femelles qui, ayant quatre jambes et quatre bras, ne peuvent pas, au dire des plaisants, être appelées les bonnes femmes sans tête, puisqu'elles en ont deux.

L'orchestre des dames de Vienne, c'est désormais de la vieille histoire et une gloire évanouie ; mais les chanteuses suédoises n'ont pas épuisé leur succès. Ici même, aujourd'hui, à vingt pages de distance, on vous raconte leurs prouesses, car ces récits victorieux ne sont pas de notre office. Mais puisque la strophe ailée et la charmeresse mélopée nous arrivent des horizons froidissants où le pôle s'avoisine, nous voulons effeuiller l'histoire de cet art que l'on dit étrange et dont l'originalité ne nous surprend peut-être que parce qu'il nous est inconnu.

La musique suédoise et ses appartenances scandinaves, c'est une actualité. — Dans le mur chinois, la brèche s'est donc ouverte. Avant qu'elle soit refermée, nous en aurons profité pour parler de l'art scandinave dont Paris dédaigne de se souvenir, et qui y a été si brillamment représenté par Ole-Bull, Lymbie, mademoiselle de Nissen, Jenny Lind et mademoiselle Nilsson, si essentiellement suédoise, alors que les Barnums meurtriers du bel art n'avaient pas encore eu le déshonneur, en échange de piles d'or, de dénaturer ce talent autrefois si fin et de grossoyer cette voix qui jadis était fascinante et mystique.

La musique scandinave a été encore représentée à Paris par le quatuor cavalier que M. Pasdeloup et M. Carvalho nous firent entendre, il y a quelques années, aux Concerts populaires et au Théâtre-Lyrique, et auquel les auditeurs galants ne préparèrent aucun des triomphes qu'il méritait si bien, par le motif fort légitime que ces musiciens, nous parlons du quatuor, avaient la dure chance de n'être point des cantatrices appétissantes et juvéniles, et de ne point aborder le public avec de fins corsages, des jupes ondoyantes, des flottantes chevelures et des minois chiffonnés.

Le quatuor suédois, récemment exhibé à ces mêmes Concerts populaires par M. Pasdeloup, qui a toutes les fortunes, parce qu'il a toutes les audaces, a été mieux avisé. Il est tout femme cette fois, ce qui ne gâte

Digitized by Google

rien, puisqu'aussi bien on peut louer la conformité musicale des quatre artistes, leur solidarité vocale et leur virtuosité qui, sans nul doute, est au-dessus de toute dépréciation, puisque les organisateurs de ces soirées, par une innovation qui n'est pas sans grâce, ont offert sur un éventail, à chacune des spectatrices, le portrait en quatuor de ces chanteuses suédoises qui maintenant sont sûres de ne point échapper à l'immortalité.

II

Le scandinavisme est né de la tendance des artistes, des archéologues et des historiens à reconstituer l'ancienne union politique et intellectuelle du Danemark, de la Suède, de la Norwége et de l'Islande, cette île de glace qui, découverte et colonisée dès le dixième siècle par les Norwégiens, reçut d'eux leur idiome, le vieux norwégien, source restée pure, en Islande mieux qu'ailleurs, des langues, des traditions, des arts et surtout de la musique scandinaves. Le nom de langues scandinaves s'attribue en conséquence aux langues parlées dans la presqu'île scandinave et dans les pays et les îles qui en dépendent, c'est-à-dire au danois, au norwégien, au suédois et à l'islandais, formant ainsi une des trois branches détachées du tronc germanique sous le nom de : Norsk ou Norroena, langue du Nord.

Cette langue norrène, conservée dans les anciens poèmes des deux Eddas, dans les inscriptions runiques datant de l'époque chrétienne, et dans les Sagas islandaises les plus anciennes, a été parlée dans tout le monde scandinave jusqu'au quatorzième siècle; mais elle est restée à peu près inconnue en Europe, et, avec elle, sont restés dans son ombre et dans son silence les arts, les mœurs, les traditions de tout ce monde du Nord qui maintenant, grâce aux manifestations artistiques des Jenny Lind, des Ole-Bull, des Nissen, des Nillsson, des Lymbie et des deux quatuor suédois, mâle et féminin, se révèle à nous avec un prestige qui nous retient encore, mais qui demain peut-être ne sera plus qu'une curiosité.

La gloire littéraire, la splendeur musicale de tout ce monde du Nord sont pour nous comme un pays à peine exploré, deviné cependant. L'Edda et les Sagas qui chantent les dieux et les héros scandinaves sont vainement des poèmes nationaux et des monuments historiques du plus grand prix. Les esthéticiens laissent de côté ces richesses, et ils veulent ignorer tout ce que fut cette civilisation où les arts, et plus particulièrement la musique, jouèrent un rôle actif et non interrompu.

En général, dans l'histoire musicale des races du Nord, tout ce qui ne

HARVARD UNIVERSITY
EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
CAMBRIDGE 38, MASS.

Digitized by Google

se rapporte pas au bardisme est resté fort obscur. En Suède, jusqu'au temps de Gustave Wasa, les musiciens furent considérés comme dangereux ; on les déclarait infâmes, et la police d'Etat les poursuivait. Antérieurement à ce prince, il existait une loi qui les bannissait du royaume et rendait même leur meurtre méritoire. Ce sont les variations religieuses, les réactions de mœurs, la lutte des civilisations nouvelles, bien souvent pires que celles qu'elles remplacent, qu'il faut accuser de ces cruautés imbéciles par lesquelles s'anéantit tout ce qu'il y a de beau au monde. N'est-ce pas par la main même des Grecs et des Romains, bien plus que par les mains des Barbares, que s'est opérée dans l'Europe du Levant cette longue série de destructions d'édifices, de statues, de fontaines, de monuments, destructions brutales, parfois systématiques, qui se sont prolongées en Occident pendant tout le moyen âge, en Orient, pendant des siècles interminables, et dont le dernier forfait, le bombardement du Panthéon, date presque d'hier ? La même rage de terreur iconoclaste poursuivit chez les peuples de race scandinave la gloire du passé. Ce passé éblouissant était demeuré vivant dans la mémoire des bardes qui allaient de plaine en plaine, de mont en mont, consoler les populations infortunées des douleurs du présent, en leur chantant la vieille poésie et l'antique mélopée. Les nouveaux venus triomphateurs voulurent donc la détruire, et presque tout y a péri.

Ces funestes colères s'effacèrent après Gustave Wasa; mais la musique ne fut réellement goûtée et cultivée que lorsque le contact des nations musicales de la France, de l'Italie, de l'Allemagne, vint éveiller un sentiment que la proscription avait amoindri et qui, effacé avec l'ancienne civilisation, ne pouvait reparaître qu'avec des mœurs complétement transformées et dans une époque renouvelée en entier.

Nous ne saurions concevoir qu'une vague idée de la musique instrumentale de ces peuples. Les renseignements sont rares, incomplets et mal contrôlés. Les Scandinaves avaient, dans des temps assez reculés, des harpes et des violons ; mais on n'en pourrait juger par ce que l'on en voit aujourd'hui dans les campagnes, notamment en Suède, où l'emploi de ces instruments entre les mains des paysans est resté très imparfait, cédant la place à la musique vocale, de quatuor, de chœur, ou accompagnée par le piano.

Le réel instrument de la musique, à l'époque historique des héros, des guerriers, des aventuriers dont toute l'Europe a subi la lourde main et qui ont marché jusqu'à la mer Caspienne, c'était la voix ; de même que leur pensée se résolvait en acte, leur émotion se manifestait par la poésie, par le chant. Leur instrument, c'était la voix, parce que le chant, l'in-

Digitized by Google

spiration s'émettent sans intermédiaire, et parce que le chant s'accompagne invinciblement de la parole, sans laquelle il n'y a guère de musique nationale.

Les peuples du Nord, qu'une observation insuffisante a pu trouver plus calmes et plus indifférents que les peuples du Midi, ont su en effet inventer toujours d'éloquentes paroles et de chaleureux accents quand ils ont voulu célébrer la vaillance et l'héroïsme. Les poésies nationales, les airs patriotiques, même aux époques jugées les plus barbares par les critiques affadis de notre prétendue civilisation, en sont les irrécusables témoignages. C'est ainsi qu'en Suède, en Norwége, dans le Danemark et dans l'Islande, quelques restes de ces inappréciables monuments subsistent encore comme autant d'incomparables trophées dans la mémoire toujours fidèle des peuples. Regner Lodbrog, poète et guerrier qui gouvernait le Danemark au commencement du neuvième siècle, fut pris dans un combat en Angleterre par Ella, son ennemi, roi d'une partie de l'île. Soumis aux plus durs traitements, Regner Lodbrog fut jeté dans un souterrain où il périt dévoré par des serpents enfermés avec lui dans sa prison, et qui n'avaient pour se nourrir que la chair du malheureux vaincu. Pendant sa captivité et malgré ses souffrances, le guerrier eut encore la force de composer un chant où il célèbre les combats, rappelle ses exploits et exhorte ses fils à ne jamais déserter les batailles.

Cette chanson superbe est restée populaire en Islande. Les deux strophes que nous en donnons ici montrent ce qu'étaient ces peuples, et combien la poésie et la musique se fortifiaient au milieu de ces mœurs si fières, que nos versificateurs de cabaret et nos musiciens de boudoir condamnent comme grossières et sauvages.

— « Nous nous sommes battus à coups d'épée, le jour où j'ai vu près d'un cap d'Angleterre, dix mille de nos ennemis couchés sur la poussière. Une rosée de sang dégouttait de nos glaives; les flèches mugissaient dans les airs en allant chercher les casques. C'était pour moi un plaisir aussi grand que de tenir une belle fille dans mes bras.

— « Nous nous sommes battus à coups d'épée, le jour où mon bras fit toucher à son dernier crépuscule, le jeune homme si fier de sa belle chevelure qui recherchait les jeunes filles dès le matin et se plaisait à entretenir les veuves. Quelle est la destinée d'un homme vaillant, si ce n'est de tomber dès les premiers au milieu d'une grêle de traits? Celui qui n'est jamais blessé passe une vie ennuyeuse, et le lâche ne fait jamais usage de son cœur. »

A ces paroles hardies s'adapte une grandiose mélopée que la tradition n'a pas laissé s'oblitérer. Mais les hommes qui la chantent aujourd'hui sa-

Digitized by Google

vent-ils que ce n'est pas avec des cœurs de lièvre qu'il faut interpréter le rugissement des lions, les hymnes faits pour les héros et par les héros?

La majeure partie de ces splendides chants guerriers a disparu avec les races éteintes, et quel peuple nous en rendra jamais de semblables?

III.

Dans le Danemark, à part l'œuvre bardique qui reste isolé dans sa majestueuse tradition, on ne voit guère de musique qu'à partir du dix-huitième siècle. Alors apparaissent les romances, les chants familiers, la musique de danse, l'opéra avec des livrets inspirés des légendes ou de l'histoire scandinave, des paroles danoises et un secret désir de maintenir la musique dans l'esprit du pays, et de créer un art national. Ce sont des Italiens, des Français qui éveillent le goût, le propagent. Les musiciens nationaux arrivent à la suite. La chorégraphie se trouve même honorablement représentée à Copenhague, et c'est le maître de ballets Bournonville qui ouvre la danse. Bournonville était d'origine française; cela va sans dire.

Bournonville laisse toute une tradition : il a créé un corps de ballet, des écoles de danse, une musique de danse et même des musiciens chorégraphes. L'un d'eux, H. C. Lumbye, a fait une apparition à Paris, et comme d'habitude, elle n'a profité ni aux Parisiens ni aux Danois qui avaient compté faire fortune chez nous. On l'a surnommé le *Strauss du Nord*, ce Lumbye, chef d'orchestre à Copenhague et compositeur de danse. Dans son pays on vantait son instrumentation colorée, ses rhythmes variés et engageants, ses mélodies ballerines. A l'hippodrome de Copenhague où il avait établi des concerts dansants, il dirigeait lui-même un orchestre qu'il avait formé. Les danseurs étaient jeunes. Ce n'était point pour se réchauffer qu'ils se démenaient. Lumbye tâchait d'imiter Strauss et Lanner, il dirigeait avec talent, et l'on disait que comme musicien il avait le diable au corps. Cherchez dans votre bibliothèque, vous ne manquerez pas de rencontrer quelques-unes de ses compositions, arrangées pour piano à deux ou à quatre mains; elle ont parcouru l'Angleterre, l'Allemagne, la France, tout le Nord. On les a répandues partout, et les quadrilles, valses, galops et polkas de ce compositeur s'élèvent à près de quatre cents.

MAURICE CRISTAL.

(La suite prochainement.)

Digitized by Google

LA MUSIQUE

A LA COMÉDIE-FRANÇAISE[1]

Le 13 octobre suivant, *le Bourgeois gentilhomme*, comédie-ballet, fut représenté à Chambord et, le 23 novembre, à Paris. A Chambord, Lulli, qui était toujours le collaborateur de Molière, joua *le Muphti*. En 1672, après la brouille survenue entre le poète et le musicien, Beauchamps fut chargé de refaire le ballet. En 1717, la Comédie se réunit à l'Académie de Musique pour donner, sur le théâtre de l'Opéra, plusieurs belles représentations du *Bourgeois;* on y prit le double. Les deux grands théâtres jouèrent de même cette pièce à l'Opéra, le 9 janvier 1852. La musique avait été refaite par M. Jules Cohen. On remarquait, parmi les interprètes, Samson, Provost, MM. Got, Delaunay, Maubant, Leroux, Mesdemoiselles Aug. Brohan, Denain; MM. Gueymard, Chapuis, Obin; dans les ballets, Saint-Léon, Mesdames Plunkett, Taglioni, etc. Tous les artistes de l'Opéra et de la Comédie, même les figurants, parurent dans la Cérémonie.

Des manuscrits de la partition de Lulli existent, un aux Archives de l'Opéra, deux à la Bibliothèque du Conservatoire (dont une copie faite par Philidor l'aîné), un dans le recueil en six volumes, un dans celui en deux de la Bibliothèque Nationale, un aux Archives de la Comédie, ainsi que quatre airs dans le Recueil imprimé de 1753. La musique du Florentin a été retouchée par Auber (Arch. Com.-Fr.), mais c'est à la partition primitive, — dans la Cérémonie, seule partie de la

(1) Voir le numéro du 15 décembre 1873.

Digitized by Google

comédie-ballet exécutée maintenant — que le Théâtre-Français est revenu.

La Grange, à la date du 15 mars 1671, analyse une délibération de la troupe décidant de faire plusieurs réparations et innovations au théâtre du Palais-Royal. « ..... Plus, d'auoir doresnauant à touttes sortes de representations, tant simples que de machines, vn concert de douze violons, ce qui na esté exécuté quapres la representation de *Psyché* (1).» Et, plus loin, il ajoute : « Jusques icy les musiciens et musiciennes nauoient point uoulu parroistre en public. Ils chantoient a la Comedie dans des loges grillées et treillissées (2), mais on surmonta cet obstacle, et auec quelque legere despance, on trouua des personnes qui chanterent sur le theastre a visage descouuert habillez comme les comediens, scauoir :

Mlle de Rieux.	Mlle Turpin.
Mrs Forestier.	Grandpré.
Mosnier.	Mrs Ribon.
Champenois.	Poussin. »

Psyché, tragi-comédie-ballet de Molière et de Corneille, fut représentée, le 17 janvier 1671, aux Tuileries, dans la salle des Machines, et, avec un peu moins de pompe, quoique les frais ordinaires se soient élevés à 351 liv., au Palais-Royal, le 24 juillet. Lulli en fit encore la musique ainsi que les paroles italiennes ; on trouve cette partition dans le recueil en six volumes de la Bibliothèque Nationale. Le compositeur écrivit, en 1678, un opéra qui eut le même titre, et dans lequel il transporta plusieurs morceaux de la pièce de 1671.

En juin 1703, la Comédie fit, à grands frais, une reprise de *Psyché* avec les ballets. En 1862, M. Edouard Thierry la reprit encore avec éclat ; cette fois, M. Jules Cohen en avait refait la partie musicale.

Voici, d'après La Grange, les frais ordinaires des représentations de la pièce en juillet 1671 :

12 danceurs, à 5 liv. 10 s.....	66 liv.
4 petits danceurs, à 3 liv.....	12 liv.
3 voix à 11 liv.....	33 —
4 voix à 5 liv. 10 s.....	22 —

(1) Après la représentation à la Cour, ainsi qu'on le verra plus loin, et lors des représentations à la ville.

(2) Cependant ils n'étaient pas toujours aussi rétifs, car, parmi les frais extraordinaires de *la Princesse d'Élide*, nous avons remarqué des escarpins que la Comédie, évidemment, ne leur paya pas pour chanter en loge grillée.

Digitized by Google

Symphonie, 4 escus.....	12 —
12 violons.....	36 —
2 petites graces, à 5 liv. 10 s..	11 —
2 saulteurs.....	11 —
M. de Beauchamp.....	11 —

Et il ajoute :

« Dans le cours de la piece, M. de Beauchamps a receu de recompanse, pour auoir faict les ballet et conduict la musique, onze cent liures non compris les 11 liures par jour que la troupe luy a données tant pour battre la mesure a la musique que pour entretenir les ballets. »

A la reprise, le 11 novembre 1672, il dit :

« Les frais extraordinaires se sont montez à cent louis d'or (1), pour remettre toutes choses en estat et remettre des musiciens, musiciennes et danceurs a la place de ceux qui auoit pris party ailleurs. »

A cette reprise, les frais ordinaires, y compris la symphonie, s'élevèrent à 71 liv. 13 s., le 11 et le 13 ; les frais extraordinaires ne furent prélevés qu'à partir du 15, à raison, les premiers jours, de 302 liv 12 s., puis de 287 et 288 liv. ; en janvier 1673, il revinrent à 302 liv. 13 s. et dépassèrent même cette somme : il est évident que les comédiens avaient encore été obligés de faire, pour la pièce, dont le succès continuait, d'autres dépenses que celles indiquées par La Grange.

La Comtesse d'Escarbagnas fut donnée le 2 décembre 1671, à St-Germain, pour la réception de la princesse Palatine. Cette comédie-ballet, que le monarque avait commandée à Molière, comprenait une pastorale et était précédée d'un prologue; les actes en étaient coupés par des intermèdes empruntés aux ballets précédemment composés pour la cour (*Amants magnifiques*, *Georges Dandin*, *Bourgeois Gentilhomme*, *Ballet des Muses*). Elle fut jouée, sous le nom de *Ballet des Ballets*, à la fin de 1671 et pendant le carnaval de 1672. La musique en avait été faite, comme à l'ordinaire, par Lulli ; elle se trouve, à la Bibliothèque Nationale, dans le recueil en six volumes.

Cette même année 1671, Lulli fondait l'Académie Royale de Musique. Ce théâtre avait de lourdes charges : le privilége en fut explicite et ne permit à nul autre de lui faire concurrence.

Un an après, l'habile Florentin, qui maintenant avait intérêt à restreindre le lyrisme autre part que chez lui, obtint du roi, le 14 avril

(1) Le louis d'or valait 11 livres.

Digitized by Google

1672, une ordonnance qui défendit aux différentes troupes de comédiens d'avoir plus de six voix et de douze violons. Encore cette latitude leur fut-elle laissée parce que Molière vivait encore, et que Louis XIV ne voulait ni ne pouvait décemment lui interdire de jouer ses pièces telles qu'il les avait écrites. Le 12 août suivant, l'ordonnance obtenue par Lulli pour empêcher tous comédiens représentant à Paris de louer la salle qui avait servi aux représentations des entrepreneurs qu'il avait évincés, confirma la première.

Dès lors, Molière, qui n'avait cessé d'augmenter la pompe de son spectacle et qui voyait ses projets entravés, se brouille avec son collaborateur. En juillet 1672, il reprend *le Mariage forcé*, qu'il substitue à la pastorale, dans les représentations de *la Comtesse d'Escarbagnas* à la ville; il le remonte brillamment, mais non avec la musique de Lulli. Charpentier est chargé d'en composer une autre; Dassoucy s'était offert, mais ne fut pas accepté. En outre, Beauchamps eut la mission de faire les ballets et Baraillon les habits. De Villiers, dit La Grange, « auoit employ dans la musique des intermèdes. » Lors de cette reprise, les frais ordinaires, fixés à 58 liv. 12 s., sont accrus chaque jour de 111 liv. d'abord, puis de 116 liv. et de 119 liv., à cause d'une petite augmentation accordée à Forestier et à Le Roy, musiciens. Les frais extraordinaires sont motivés par Beauchamps et Charpentier, qui reçoivent, par représentation, un louis d'or, 11 liv.

Molière, à mesure que son théâtre prospérait, voulait, dans un but évident de vulgarisation, faire de ses grandes œuvres littéraires des comédies-opéras. On s'explique donc son désappointement. Interrompons-nous un moment pour relever, sur le registre du Régisseur, quelques dépenses relatives à la musique pendant l'année 1672-73.

Nous voyons, à la reprise du *Bourgeois Gentilhomme*, le 24 mai 1672, des tambours portés 4 liv., des violons, danseurs et musique, 71 liv. 10 s., et, comme frais extraordinaires, 22 liv. à Beauchamps. A celle de *Pourceaugnac*, depuis le 7 juin, les frais ordinaires (violons et danseurs) sont de 59 liv. 15 s. En août, reprise du *Bourgeois*. Outre les frais ordinaires (58 liv. 12 s.), ceux de la pièce s'élèvent à 84 et 81 liv., et Beauchamps reçoit encore 11 liv. Le 23, reprise de *l'Avare*, où l'on introduit probablement quelque musique, puisqu'il est marqué une « augmentation de symphonie 12 liv. » Le 28, pour *l'Ecole des Maris* et *le Cocu*, cette augmentation ne figure plus que pour 7 liv. 10 s. Elle varie encore lors de la reprise des *Fâcheux*, où elle est parfois mêlée aux frais de chandelle; elle est en général de 12 liv. Aux frais ordinaires (58 liv. 15 s.) de ces représentations s'ajoutent quotidiennement, pour

Digitized by Google

la « dance, symphonie et musique, » 97 liv. 10 s., et 11 liv. à Beauchamps, qui a refait le ballet.

Molière, dont on limitait les franchises lyriques, avait une ressource pour atteindre son but : il pouvait se rattraper sur les danses, puisqu'on ne les lui avait pas encore interdites, et sur le spectacle. Il le comprit bien, et écrivit *le Malade imaginaire*, pièce à intermèdes et accompagnée, comme *le Bourgeois*, d'une Cérémonie burlesque. Cette pièce, dont il ne devait pas voir la cinquième représentation, fut jouée le 10 février 1673 au Palais-Royal. La musique des divertissements et des airs était de Charpentier. Elle existe aux Archives de la Comédie, dans le volume *Théâtre françois, tome II*. D'après les *Entretiens galans* (1681), La Grange et Mademoiselle Molière y nuançaient avec beaucoup de charme le duo du troisième acte (leçon de chant). A la reprise de 1716, Mademoiselle Connell réussit également dans cette scène. En 1860, M. Edouard Thierry fit exécuter *le Malade* avec les intermèdes et la musique de Charpentier.

« Les frais de ladite piece du *Malade Imaginaire* — dit La Grange à Pâques 1673, en parlant des frais extraordinaires, — ont esté grands a cause du prologue et des intermedes, remplis de Danses, musique et vstencilles, et se sont montez a deux mil quatre cent liures. Les frais journaliers ont esté grands a cause de 12 violons à 3 liures; 12 danceurs à 5 liures 10 s.; 3 symphonistes à 3 liures ; 7 musiciens ou musiciennes dont il y en a 2 à 11 livres, les autres à 5 liures 10 s. Récompanses à M. de Beauchamps, pour les ballet, à M. Charpentier pour la musique, vne part à M. Baraillon pour les habits. Ainsy lesdits frais se sont montez par jour à 250 liv. (1).

Mais aussitôt après la mort de Poquelin, Lulli, qui n'avait plus de rival comme amuseur théâtral auprès du roi, s'empresse de faire réduire les ressources lyriques des théâtres littéraires. Lorsque les œuvres de Molière sont encore des actualités et que ces restrictions doivent les déparer, tout au moins aux yeux des contemporains, il provoque, le 30 avril, une nouvelle ordonnance limitant à deux le nombre des voix que pourront employer les comédiens, et celui des violons à six. Le registre de la troupe de Guénégaud de 1673-74 et Chappuzeau, qui écrit la même année, constatent l'exécution de cet ordre dans les deux théâtres. A l'Hôtel de Bourgogne, nous avons une autre preuve du fait. En juillet 1674,

(1) Le registre du régisseur mêle les deux sortes de frais qui s'élèvent, le 10 février 1673, à 373 liv. 4 s.; le 12 et le 14, à 268 liv. 5 s.; le 15, à 269 liv. 5 s.; le 3 mars, à 268 liv. 5 s.; le 5, le 7 et le 10, à 269 liv. 5 s.; le 12, à 271 liv. 15 s., puis à 269 liv. 5 s.

Digitized by Google

Hauteroche y donne son *Crispin musicien* (1) où paraissent six violons, sans plus, à la fin des actes, pour les intermèdes.

Les représentations du *Malade*, qu interrompit la mort de l'auteur, ne furent reprises que le 4 mai 1674 (2). A cette date, Lagrange porte :

Musique	17 liv.
Violons	16 —
Assistans	20 —
Saulteurs	11 —

Mais le registre du Régisseur est moins laconique :

Musique.	Mlle Babet	5 liv. 10 s.
	M. Bourdelou	5 — 10 s.
	M. Carles	3 —
	M. Delaporte	3 —
	Total	17 liv.
Symphonie.	Du Vivier, ritournelles	2 liv. 5 sols.
	Marchand, ritournelles	2 — 5 —
	Conuerset, ritournelles	2 — 5 —
	Du Fresne, extraordinaire	3 —
	Courselles	3 — —
	Du Mont, ritournelles	1 — 10 sols.
Assistans la Montagne et pour la conduite (3)		3 liv.
	Niuellon	2 — 5 sols.
	Sauteurs	11 —

Parmi les assistants, qui sont au nombre de douze et coûtent 19 liv. 15 sols, on remarque « François, porteur des violons, 1 liv. »

Le 4 mai, jour de la reprise, il est marqué « pour parts d'auteur, tailleur et musiciens, 134 liv. 1 s., indépendamment des frais ordinaires et extraordinaires. Les jours suivants, les frais ordinaires de la pièce se montent à 67 liv. 1 s. et à 90 liv. 16 s. (outre les frais ordinaires habituels), et les frais extraordinaires, à 87 liv. 7 s., 91 liv., 91 liv. 6 s.

JULES BONNASSIES.

(La suite prochainement.)

(1) Un air de divertissement de cette pièce, qui fut reprise en 1735 avec un grand succès, existe dans le Recueil imprimé de 1753 (Arch. Com.-Fr.); le compositeur n'en est pas nommé.

(2) Il y en eut également une représentation à Versailles, le 19 juillet.

(3) Dans une autre liste, La Montagne et Nivellon sont mentionnés parmi les symphonistes.

Digitized by Google

L'ART DU CHANT EN ITALIE

AU XVIIe ET AU XVIIIe SIÈCLE

De tout temps, on s'est plaint de la décadence de l'art du chant parce que, à côté de chanteurs admirables, il s'est toujours trouvé des artistes moins habiles, dont le goût défectueux et l'ignorance mettaient en péril cet art qui a été porté à un si haut degré de perfection au dix-septième et au dix-huitième siècle; mais aujourd'hui, nous pouvons affirmer que l'art du chant est, en général, tombé dans un état tellement déplorable que, si cela continue, nos théâtres seront bientôt dans l'impossibilité de présenter une exécution à peu près convenable de nos opéras. Si, au lieu de faire vite et mal, les élèves avaient la patience et le courage de consacrer le temps nécessaire à de bonnes études dirigées avec principe et rigoureusement graduées, nous verrions, avant peu, renaître les beaux jours de la musique.

Malheureusement, on en est venu à n'ébaucher qu'à peine les premiers éléments du chant, dont une étude longue et patiente serait absolument indispensable pour acquérir un talent même secondaire; on passe aussitôt à l'étude des airs, à laquelle on n'est nullement préparé, et après quelque temps d'un travail fait sans logique et avec une incroyable légèreté, l'apprenti chanteur, se croyant un grand homme, s'empresse d'aller grossir la foule des médiocrités.

Le vice de l'enseignement actuel ne consiste pas toujours dans une complète négligence des éléments du chant, mais bien dans la manière

Digitized by Google

superficielle dont ils sont enseignés, le peu de temps que l'on y consacre et la précipitation que l'on met à se livrer à l'étude des airs et des scènes d'opéras qu'on ne devrait aborder que durant la dernière année dans le cours de perfectionnement.

Il n'en était pas ainsi dans ces anciennes écoles d'Italie qui ont produit un si grand nombre d'excellents chanteurs ! Pourquoi les traditions de leur doctrine sont-elles tombées dans un oubli si funeste pour l'art ? Il est fâcheux que jusqu'à présent, personne (que je sache), n'ait entrepris de faire des recherches sérieuses sur ces écoles, soit publiques, soit privées, dont tout le monde parle et que si peu de gens connaissent.

Faire un retour vers ces anciennes écoles, rétablir les principes solides sur lesquels elles fondaient leur enseignement, me paraît le moyen le plus efficace pour ramener l'art du chant à son ancienne splendeur. Quels étaient donc ces principes et sur quelles bases reposait ce grand style qui fut commun aux chanteurs du dix-septième et du dix-huitième siècle ? C'est ce que je vais essayer de résumer ici, d'après les maîtres les plus anciens et les plus autorisés : Tosi, Mancini, Lanza et divers autres.

Ces grands maîtres avaient parfaitement compris que, pour atteindre aux merveilles suprêmes de l'art du chant, il faut d'abord s'être rendu fort habile à en exécuter les opérations élémentaires ; ils avaient aussi pour principe que le chanteur arriverait d'autant plus sûrement à un grand talent qu'il aurait apporté plus de perfection dans l'exécution des premiers exercices.

Autrefois l'étude du solfége, c'est-à-dire de l'intonation et des valeurs, se faisait en même temps que celle du chant ; ce travail simultané amenait d'heureux résultats, en ce sens que l'élève, habitué à étudier des solféges bien faits et d'un bon style, contractait de bonne heure l'habitude de chanter avec goût. Certains maîtres étaient dans l'usage d'écrire des solféges pour chacun de leurs élèves, et ils mettaient une attention particulière à les adapter aux moyens, à l'habileté et à l'étendue de la voix de chacun. Lorsqu'ils se servaient de solféges composés par d'autres maîtres, ils avaient soin de choisir ceux dont les mélodies étaient agréables et d'un style élevé, afin d'habituer les élèves à chanter avec sentiment et avec grâce même les leçons qui paraissaient le plus insignifiantes. En même temps qu'ils apportaient une attention scrupuleuse à faire bien émettre la voix, ils cherchaient, dès le commencement des études, à faire prendre l'habitude de l'expression.

L'observation rigoureuse de la mesure et de la plus parfaite justesse de l'intonation était l'objet de soins attentifs de la part des anciens maîtres ; il en était de même pour la respiration qu'ils considéraient comme

Digitized by Google

la base d'une belle exécution, et pour l'union des différents registres de la voix, dans laquelle ils ne souffraient pas la plus légère imperfection.

La manière d'ouvrir la bouche et la forme qu'on doit lui donner en chantant telle ou telle voyelle, étaient indiquées avec beaucoup de soin; dans quelques méthodes anciennes, on trouve des figures représentant exactement la forme que doit affecter la bouche pour l'émission et la prononciation de chaque note de la gamme; ces observations qui nous paraissent puériles aujourd'hui, étaient cependant fort en vigueur dans les anciennes écoles.

Il ne faut pas croire que les anciens maîtres étaient d'un absolutisme aveugle dans l'application des principes généraux; bien loin de là, ils savaient employer les moyens propres à la disposition et aux facultés de l'élève, et grâce à des épreuves et à des exemples répétés avec patience, ils obtenaient toujours l'effet qu'ils cherchaient.

Le travail par lequel on commençait l'étude du chant proprement dit, était la pose de la voix qui se faisait sur des sons soutenus avec une intensité égale, et dont la durée était toujours en rapport avec les moyens de l'élève. Lorsqu'après un exercice suivi et répété pendant le temps nécessaire, le maître jugeait que la voix était suffisamment affermie, qu'elle avait été corrigée de tous ses défauts, et que l'émission était claire, pure et sonore, on procédait à l'étude de la *messa di voce* (mise de voix, ou sons filés).

Une erreur généralement accréditée et dont il est bon de faire justice, est de croire qu'autrefois les études du chant commençaient par la mise de voix; mais la logique et le bon sens ne prouvent-ils pas que cet exercice, un des plus difficiles à acquérir, nécessite de longs mois de préparation, si l'on veut espérer y réussir ?

L'étude de la *messa di voce* étant la plus longue, la plus difficile, la plus fatigante et en même temps la plus utile, demandait de la part du maître et des élèves une grande patience, une attention soutenue et des soins incessants. Par cet exercice, la voix acquiert une élasticité qui offre au chanteur des ressources infinies, qui lui permet de nuancer sans effort et sans fatigue tout ce qu'il chante, et l'empêche de tomber dans une insipide monotonie. Malheureusement, de nos jours, cette partie de l'art du chant est fort négligée, et malgré le chapître « Des sons filés » qui se trouve invariablement au commencement de toutes les méthodes modernes, et auquel on ne prête nulle attention, il serait peut-être difficile de rencontrer un chanteur capable de filer un son d'une manière à peu près convenable.

Chez les anciens chanteurs, la durée d'une belle mise de voix devait

Digitized by Google

être de vingt-cinq à trente secondes, ce qui prouve, qu'avant de commencer cet exercice, l'élève s'était déjà rendu maître du jeu des poumons et qu'il pouvait conduire sa respiration avec une certaine habileté. La manière de diriger cette étude n'est connue aujourd'hui que d'un petit nombre de maîtres, et on peut affirmer que, parmi les méthodes publiées depuis le commencement de ce siècle, deux ou trois seulement indiquent les véritables règles à observer dans le travail de cet indispensable exercice. Si les chanteurs modernes pouvaient se bien pénétrer de la nécessité absolue de cette étude, on verrait bientôt se produire deux résultats : l'un physique, l'autre esthétique, tous deux essentiels : 1° la durée moyenne des voix augmentée ; 2° une interprétation mieux nuancée au service d'un art plus expressif et dès lors capable d'effets que la génération actuelle ne soupçonne même pas. Que les chanteurs modernes sachent donc bien, qu'autrefois, la *messa di voce* était l'étude principale de tous les chanteurs, même les plus habiles, qu'ils en faisaient, pour ainsi dire, le pain quotidien de leur talent ; qu'ils préludaient, par là, à tous les exercices, et que c'était par un agrément de ce genre qu'ils préparaient un point d'orgue, une cadence finale ou un trille prolongé. On abordait ensuite les études d'agilité qu'on faisait toujours précéder d'un travail préparatoire consistant en exercices de deux, trois, quatre, cinq, six, sept et huit notes ; ces exercices faits avec patience, conduisaient insensiblement, mais sûrement à l'exécution des gammes et de tous les traits d'agilité ; à cette étude succédaient celles du *portamento di voce*, et de l'*appogiatura;* cette dernière, qui n'était jamais écrite par les compositeurs, mais qui restait confiée au goût du chanteur, exigeait chez les maîtres un tact parfait et une profonde connaissance des règles auxquelles elle était soumise, afin qu'ils pussent bien faire connaître aux élèves les endroits où il était permis de la placer.

Dès que l'élève avait acquis un certain degré de perfection dans l'exécution des exercices qui précèdent, venait la vocalisation que les maîtres de l'ancienne école italienne ont toujours considérée comme nécessaire et indispensable avant de commencer l'étude du chant avec paroles. La vocalisation n'étant que l'exécution, sur l'une des trois voyelles ouvertes, de mélodies renfermant toutes les difficultés que peut présenter l'art du chant, n'était-il pas logique que l'élève y fût préparé par de longues et solides études élémentaires, pour qu'il pût donner à ces mélodies un certain modelé et y introduire les ornements et les agréments qu'elles réclamaient. Tosi, en recommandant de vocaliser sur trois voyelles, voulait remédier aux inconvénients d'un usage très commun déjà, qui consistait à faire toujours vocaliser sur la voyelle A ; mais en bonne doc-

Digitized by Google

trine on doit exercer la voix sur toutes les voyelles, et ne pas oublier que les voyelles sont plus nombreuses en français qu'en italien et doivent toutes avoir leur belle émission. En même temps, on faisait travailler les trilles qui étaient alors de huit espèces, ainsi que les « groupes, » les « mordants, » les « passages, » les *passi* et finalement tous les ornements du chant en usage à cette époque, et que nous verrions peut-être revenir à la mode, si quelque chanteur habile savait les employer et les exécuter comme le firent quelques artistes admirables du dix-huitième siècle; mais l'opéra moderne n'a pas à songer à un retour complet et minutieux à ces merveilles de virtuosité d'un autre temps.

Je dois déclarer que je n'entends nullement parler ici de ces vocalistes, dits virtuoses, qui par leur ignorance et le mauvais goût qu'ils apportaient dans les ornements dont ils surchargeaient leurs airs, ont fortement contribué à l'affaiblissement de l'art du chant; mais bien des chanteurs instruits et éclairés dont le goût, la richesse d'imagination et la grande sensibilité étaient les seuls guides dans le choix des embellissements, qu'ils savaient toujours employer avec sobriété et discernement.

L'élève ayant fait des progrès suffisants dans la vocalisation et dans tous les exercices indiqués ci-dessus, on le préparait alors à l'étude du chant avec paroles. Le maître l'obligeait d'abord à lire les paroles à haute voix, en veillant, avec soin, à ce qu'elles fussent prononcées nettement, naturellement et sans affectation. Dès que sa prononciation était sans défauts, pure et correcte, il lui faisait articuler les mêmes paroles distinctement et avec force, de manière à ce que toutes les syllabes des mots fussent parfaitement distinctes entre elles.

Il n'est pas inutile de remarquer ici que les anciens maîtres savaient parfaitement faire la séparation de ces deux actes de la parole : la prononciation et l'articulation, et qu'ils faisaient de chacun d'eux l'objet d'une étude particulière.

« La prononciation consiste à donner à chaque syllabe et à chaque « lettre, tant voyelle que consonne, le son qu'elle doit avoir d'après le « bon usage de la langue dans laquelle on chante; l'articulation fait en- « tendre ce qui distingue principalement les syllabes naturelles; c'est-à- « dire, les consonnes avec ce degré de force qui convient aux sentiments « que l'on exprime, et au lieu où l'on chante; sous ce dernier rapport, « la prononciation doit être la même dans une chambre, dans un salon « et sur un grand théâtre; mais l'articulation doit varier et augmenter « de force à proportion de l'extension du local, du nombre des instru- « ments d'accompagnement et des auditeurs. »

Le récitatif étant, pour ainsi dire, un chant mitoyen entre le langage

Digitized by Google

ordinaire et la mélodie soutenue, c'était par là que commençait l'application des paroles; il y avait à cette époque le récitatif d'église, le récitatif de théâtre et le récitatif de chambre qui étaient enseignés, chacun, selon le caractère qui lui convenait. En découvrant, à leurs élèves, tous les secrets des récitatifs, les maîtres avaient soin de les mettre en garde contre les abus et les erreurs dont quelques chanteurs se rendaient coupables.

Les madrigaux et la musique d'église succédaient à cette première étude, et on arrivait enfin aux airs dont l'exécution parfaite exige la plus grande somme d'études préalables et d'intelligence exercée. On commençait par les airs d'église auxquels on faisait succéder les cantates, et, finalement, on arrivait aux airs de théâtre qui formaient le couronnement des études.

Ici doit se borner l'aperçu que je désirais donner sur l'enseignement du chant dans les écoles d'Italie du dix-septième et du dix-huitième siècle; n'ayant en vue ni un cours, ni une méthode de chant, je dois m'abstenir d'entrer dans les détails de l'application des préceptes généraux; application qui variait presque toujours avec chaque élève.

En effet, et c'est le dernier point sur lequel je veuille insister, les systèmes qui ont dirigé ces écoles ont souvent été différents, et ils ont varié selon que le maître se référait à des principes plus étroits ou qu'il se conformait aux moyens et à l'intelligence de ses élèves. Cependant de toutes ces écoles et de tous ces systèmes, il est sorti des artistes de grand talent, ce qui prouve que le succès d'un chanteur dépend presque complétement de la bonne direction du maître, qui sait reconnaître la disposition, le caractère et les capacités de ses élèves. A l'appui de cette assertion, je ne citerai qu'un exemple entre mille : *Ant. Bernacchi*, *Ant. Pasi*, *J.-B. Minetti*, *Fabri* et *Bertolino*, tous les cinq élèves de *Pistocchi*, différaient entre eux de manières et de styles, quoiqu'instruits par le même maître, chacun d'eux ayant été dirigé selon sa disposition naturelle. Cet exemple prouve suffisamment, je crois, qu'un bon maître ne doit jamais s'astreindre à l'uniformité des procédés, et pour créer des chanteurs parfaits, il est de toute nécessité qu'il connaisse exactement les différentes manières de diriger ses élèves, et surtout qu'il sache le faire avec discernement.

THEOPHILE LEMAIRE

Digitized by Google

HISTOIRE

DU

THÉATRE DE MADAME DE POMPADOUR

DIT

THÉATRE DES PETITS CABINETS

Cinquième article (1).

CHAPITRE IV

TROISIÈME ANNÉE.

27 *Novembre* 1748. — 22 *Mars* 1749.

(Suite.)

Le lundi 23 décembre, premières représentations du prologue des *Eléments* et de deux actes (*le Feu* et *l'Air*) de cet opéra, de Roy et Destouches, représenté à l'Opéra le 29 mai 1725, — puis de l'acte de *Philémon et Baucis*, tiré du *Ballet de la Paix*, paroles de Roy, musique de Rebel et Francœur, joué le 29 mai 1738.

Acteurs dans le prologue des *Éléments :*

Vénus..... (*Mlle Lambert*).. *Mme de Marchais.*
Le Destin..... (*Thévenard*).... *M. de la Salle.*

Dans l'acte du *Feu :*

Emilie, vestale.... (*Mlle Antier*).... *Mme de Pompadour.*
Valère..... (*Thévenard*)..... *Le duc d'Ayen.*
L'Amour..... (*Mlle Dun*)..... *Le Camus*, page de la musique.

(1) Voir les numéros des 1er septembre, 1er octobre, 1er novembre et 1er décembre.

Digitized by Google

Dans l'acte de *l'Air :*

Junon.....	(*Mlle Antier*).. .	*Mme de Brancas.*
Une Heure.....	.....	*Mme de Marchais.*
Ixion.....	(*Thévenard*)....	*M. de la Salle.*
Mercure.....	(*Tribou*).....	*Le vicomte de Rohan.*
Jupiter.....	(*Chassé*).....	*Benoît*, de la musique.

Dans *Philémon et Baucis :*

Baucis.....	(*Mlle Pélissier*)..	*Mme de Pompadour.*
Jupiter.....	(*Chassé*).....	*Le duc d'Ayen.*
Philémon.....	(*Jélyotte*).....	*Le vicomte de Rohan.*
Mercure.	(*Tribou*).....	*Le chevalier de Clermont.*

Cette représentation ne fut pas honorée de la présence du Dauphin ni de Mesdames : ils étaient en retraite et avaient choisi ce jour pour faire leur dévotions. La Dauphine gardait la chambre, on avait des espérances de grossesse qui commençaient à avoir quelque fondement; enfin la reine était descendue chez la Dauphine, où elle avait joué au cavagnole. Quoi qu'il en fût, ce spectacle parut beaucoup plus agréable que celui de *Tancrède*. La raison en est simple : le sujet était moins triste et finissait par des danses.

Dès le lendemain de cette représentation, on se mit à défaire le théâtre, afin que le grand escalier fût entièrement libre pour les cérémonies du jour de l'an. Cet ouvrage se fit très vite; en moins de dix-huit heures, tout avait disparu. Malheureusement cela n'avait pas marché sans accident : deux ouvriers furent blessés, et un autre malheureux qui, sans être employé, était monté en haut par curiosité, se tua raide en tombant dans l'escalier.

Peu importait d'ailleurs. La marquise avait pleinement reconquis la faveur royale, au grand déplaisir du marquis d'Argenson qui laisse percer sa mauvaise humeur dans la note suivante : « Le roi, qu'on disait las de sa sultane favorite, la marquise de Pompadour, en est plus affolé que jamais. Elle a si bien chanté, si bien joué aux derniers ballets de Versailles, que Sa Majesté lui en a donné des louanges publiques, et, la caressant devant tout le monde, lui a dit qu'elle était la plus charmante femme qu'il y eût en France. » Comme cette galante parole dut flatter agréablement l'orgueil de la favorite !

Au commencement de l'année 1749, une vive querelle éclata entre le duc de Richelieu et la marquise, à propos du théâtre des petits cabinets. Ce théâtre construit, comme on sait, sur l'escalier des ambassadeurs, faisait partie des grands appartements; les premiers gentilshommes de la

Digitized by Google

chambre prétendaient dès lors qu'il était soumis à leur juridiction et que le duc de la Vallière, directeur de ce petit théâtre, empiétait sur leurs droits. Le duc d'Aumont, étant de service en 1748, souleva, vers la fin de l'année, les premières difficultés. Madame de Pompadour en parla au roi, mais celui-ci, ne voulant pas encore se prononcer, répondit simplement: « Laissez venir Son Excellence (le roi appelait ainsi Richelieu depuis son ambassade à Vienne), vous verrez bien autre chose (1). »

En effet, Richelieu, dont le mauvais vouloir pour la favorite était bien connu, était désigné pour être de service en l'année 1749, et tous les ennemis de la marquise l'attendaient avec impatience, comptant bien qu'il ne laisserait pas échapper cette occasion d'être désagréable à madame de Pompadour. Le bruit courait même que le duc, sur le point d'entrer en année, avait écrit au roi à ce sujet une lettre très respectueuse, mais très forte (2). Le marquis d'Argenson hâtait naturellement ce retour de tous ses vœux. « On attend, dit-il, le duc de Richelieu, comme le bretteur de la troupe; et l'on prétend d'ailleurs que, de toutes façons, il jouera un grand rôle. »

A la cour, plusieurs redoutaient l'arrivée de ce rude jouteur. Ceux-là conseillaient prudemment de prévenir les attaques du duc, et proposaient deux expédients pour mettre à couvert les droits des gentilshommes de la chambre. L'un était de donner à M. de la Vallière un brevet de cinquième premier gentilhomme de la chambre, l'autre de donner un brevet à madame de Pompadour, pour que l'emplacement du grand escalier où l'on avait construit le théâtre fût regardé comme une addition à son appartement (3). La marquise repoussa ces expédients, et sûre de son pouvoir, préféra attendre de pied ferme son ennemi.

« On n'a plus d'espérance aujourd'hui — écrit d'Argenson le 17 décembre — que dans l'arrivée de M. de Richelieu, qui arrive couvert de gloire, et surtout d'attribution de *prudence*, qualité qu'on ne lui connaissait pas encore. On s'est pressé sans doute d'exécuter plusieurs choses avant son arrivée, et il aura bien à crier là contre, quand il y sera. »

Le duc arrive enfin. Le samedi 4 janvier, le concert de la reine eut lieu chez la Dauphine. Ce changement, bien simple en apparence, fut le signal de la lutte. La veille, Richelieu écrivit une lettre à Bury, surintendant de la musique en survivance de Blamont, pour l'avertir du changement de lieu du concert et lui recommander que les meilleurs musi-

(1) *Mémoires du duc de Luynes*, 7 janvier 1749.
(2) *Mémoires du duc de Luynes*, 6 novembre 1748.
(3) *Mémoires du duc de Luynes*, 7 janvier 1749.

Digitized by Google

ciens de la chambre s'y trouvassent réunis. Puis il fit défense à tous musiciens de la chambre d'aller nulle part sans son ordre. Cette nouvelle se répandit bientôt à la cour, et les musiciens, inquiets de cet avis, vinrent en demander l'éclaircissement au duc en ce qui concernait les divertissements des cabinets.

Celui-ci maintint sa défense et en formula de nouvelles. Depuis qu'il y avait des divertissements à la cour, M. de la Vallière s'en était toujours mêlé et les gentilshommes de la chambre s'étaient prêtés à ses moindres désirs. Au commencement de chaque année, ils signaient un ordre général pour que les voitures de la cour pussent aller chercher et ramener à Paris les musiciens ou comédiens, ils en signaient un autre pour que le magasin des Menus fournît les habits; le duc refusa de signer aucun de ces ordres. Mais en même temps, il couvrait de dehors aimables sa sourde opposition; il continuait à aller chez madame de Pompadour, et ne lui parlait qu'avec le ton et les manières d'une galanterie ironique, lui assurant qu'elle serait toujours la maîtresse, et qu'il n'avait d'autre désir que de lui plaire. Le roi de son côté le traitait aussi bien que par le passé (1).

Les adversaires de la marquise, à commencer par d'Argenson, célébraient les adroites manœuvres de leur champion.

« Il a commencé par laver la tête au duc de la Vallière sur l'affaire dont j'ai parlé, l'opéra du grand escalier — écrit le marquis le 7 janvier; — il a rendu une ordonnance portant défense à tous ouvriers, musiciens, danseurs, d'obéir à d'autres qu'à lui, pour le fait des menus plaisirs; il a demandé au duc, ordonnateur sans mission, s'il avait une charge de cinquième premier gentilhomme de la chambre, ce qu'il avait donné pour cela, etc. Il a dit que ceci était bon pour le duc de Gèvres, qui avait reçu 35,000 livres pour se départir des droits de sa charge, mais que pour lui, Richelieu, il n'en avait pas reçu un écu, et n'en recevrait pas un million pour en laisser aller un pouce de terrain. M. de la Vallière ne savait plus que dire, et soufflait; M. de Richelieu lui a dit : « Vous êtes une bête, » et lui a fait les cornes, ce qui n'est pas trop honnête, et M. de Richelieu est avantageux sur cela. car il a cet avantage de n'avoir été c... d'aucune de ses deux femmes. Il ne fait donc point une affaire de crosser la petite Pompadour, et de la traiter comme une fille de l'Opéra, ayant grande expérience de cette sorte d'espèce de femme, et de toute femme. Toute maîtresse qu'elle est du roi, toute dominante qu'elle est à la cour, il la tourmentera, il l'excédera, et voilà déjà un grand changement à la cour dans le mauvais traitement de son favori la Vallière.

(1) *Mémoires du duc de Luynes*, 6 janvier 1749.

Digitized by Google

Cette sortie de Richelieu contre la Vallière amena la querelle à sa période aiguë. « Un courtisan qui arrive de la cour m'écrit que la brouillerie entre le duc de Richelieu et la marquise de Pompadour était montée à un point extrême, et que cela ne pouvait durer absolument sans que l'un culbutât l'autre. Le maréchal de Richelieu abordant cette dame la dernière fois qu'il lui a parlé, lui a demandé : « Croyez-vous, madame, que M. de la Vallière s'accommodât d'une charge de directeur général des Menus-Plaisirs? » Elle lui aurait répondu, sérieusement et froidement : « Cela ne conviendrait pas à un homme comme lui. » On attendait hier la grande nouvelle de savoir si le maréchal de Richelieu assisterait à l'opéra de la marquise sur le grand escalier. »

D'Argenson écrivait cela le 11 janvier, que déjà la lutte avait pris fin. Il n'avait fallu pour cela rien moins que l'intervention du roi. Un jour, Louis XV dit à l'improviste au duc : « M. de Richelieu, combien de fois avez-vous été à la Bastille? » — « Trois fois » répondit le maréchal sans se troubler. Sur ce, le roi se mit à en discuter les causes : le duc comprit et battit en retraite (1).

En cédant, Richelieu s'attira le blâme de tous les adversaires politiques de la favorite qui avaient compté sur lui pour faire naître une crise de cette question de coulisses et pour hâter la disgrâce de madame de Pompadour.

Le duc de Richelieu a perdu son procès à l'opéra des cabinets. Réglé qu'on s'adressera seulement à lui pour les artistes nécessaires à ce spectacle interne, mais que, hors de cela, et quand on le représentera, M. de la Vallière sera derrière le roi pour prendre les ordres de Sa Majesté, et que le duc de Richelieu n'y assistera que parmi les courtisans ordinaires..... On prétend qu'il a suivi le règlement jeudi dernier, mais on doutait qu'il le suivît hier et qu'il assistât à cet opéra..... Les affaires du maréchal de Richelieu semblent ne pas bien aller à la Cour : les ballets s'exécutent toujours sous les ordres du duc de la Vallière. On se moque de lui en cette décision, mais peut-être le quart d'heure des vengeances arrivera-t-il et emportera-t-il la disgrâce de la marquise (2).

Le duc de Luynes avait su plus tôt et mieux que d'Argenson la fin de la querelle. Son récit fait surtout bien ressortir l'habileté dont Richelieu fit preuve pour rentrer en grâce, une fois qu'il vit la partie perdue.

J'ai vu aujourd'hui M. de Richelieu, écrit-il le 8 janvier. Il ne convient pas

(1-2) *Mémoires du marquis d'Argenson*, 12 et 19 janvier 1749.

Digitized by Google

d'avoir écrit de Gênes au roi sur cette affaire; il dit qu'on lui en a beaucoup écrit, mais qu'il est arrivé ici sans être bien instruit de la forme que l'on avoit donnée à ces divertissements; qu'il les regarde comme des amusements personnels de madame de Pompadour, et que, par cette raison, il ne seroit pas juste que les gentilshommes de la chambre se mêlassent de certains détails, mais que madame de Pompadour n'avoit jamais eu l'intention de faire le moindre tort à ces charges; que personne ne l'avoit instruite des droits qui leur sont attachés. M. de Richelieu ajoute qu'il a cru devoir représenter que les charges à la Cour ne perdoient de leurs fonctions que par des abus que l'on laissoit introduire sensiblement..... M. de Richelieu a donc jugé à propos de faire connoître tout ce qui appartenoit à sa charge, bien résolu cependant de ne faire aucun éclat ni rien qui pût donner le moindre sujet de peine à madame de Pompadour. Comme il l'a trouvée dans les mêmes dispositions, et que M. de la Vallière, de son côté, est entré dans toutes les voies de conciliation avec la plus grande douceur et les plus grandes marques d'amitié pour M. de Richelieu, tout a été facile à terminer. On est convenu, à l'égard du théâtre qui existe actuellement, qu'il ne seroit fait aucun changement, mais que dorénavant tout ce qui seroit nécessaire pour ces sortes d'amusements, en constructions, décorations, habillements, etc., seroit pris dans les magasins des Menus sur les ordres de madame de Pompadour, qui prieroit le premier gentilhomme de la chambre de vouloir bien ordonner, et que l'intendant des Menus feroit exécuter; que tout se passeroit de même par rapport au loyer des pierres fausses et aux musiciens de la chambre dont on auroit besoin, aux voitures dont on auroit besoin, et au payement par le trésorier des Menus; tout cet arrangement n'empêchant point que M. de la Vallière continue à s'en mêler comme il a fait jusqu'à présent.

Ainsi se termina cette grande querelle entre la marquise et Richelieu. Le seul qui y gagna quelque chose fut le duc de la Vallière, qui reçut le cordon bleu, sans doute pour lui faire oublier les insolences qu'il avait reçues en pleine figure avec un rare sang-froid. Richelieu, au contraire, ne recueillit dans cette affaire que les amers reproches du parti qui avait attendu de son adresse un plus heureux résultat.

M. de Richelieu est trop attaché à la bagatelle du théâtre des ballets; ses affaires commencent à mal aller. On dit qu'il s'est conduit comme un fol; il est trop déclaré contre la maîtresse, et celle-ci reprend le dessus. On la regarde comme aussi forte et plus forte que le cardinal de Fleury dans le gouvernement. Malheur à qui ose se buter aujourd'hui contre elle! elle joint le plaisir à la décision, et le suffrage des principaux ministres à l'habitude qui se forme de plus en plus chez un monarque doux et tendre. Mais malheur à l'État gouverné ainsi par une coquette! On crie de tous côtés. Ainsi donc, c'est regimber contre l'éperon que de se révolter aucunement contre elle.

Digitized by Google

Digitized by Google

HABIT D'HEURE DE LA NUIT

Les Éléments. Acte de

Digitized by Google

HABIT DE JUNON

ostumes originaux (1725).

Digitized by Google

Digitized by Google

M. de Richelieu l'éprouve : il devait abandonner cette bagatelle de la salle des ballets pour suivre de plus grandes choses, plus capitales, plus vertueuses. Il lui eût suffi de ne point assister à ces opéras et de s'en abstenir par hauteur, dès que sa charge en était blessée. Les billets qu'il donne aux musiciens sont tournés ainsi : *Un tel se rendra à telle heure pour jouer à l'Opéra de madame de Pompadour.* Il a du dessous à chaque pas. Les bons amis de ceux qui prétendent à quelque chose leur conseillent hautement de cheminer par madame la marquise; il faut lui rendre hommage (1).

Pendant toute la durée de cette discussion, madame de Pompadour, pour ridiculiser son ennemi, avait donné ordre au lieutenant de police Berrier de laisser vendre partout des bijoux nommés *plaques de cheminée*, avec une chanson dans laquelle on persiflait l'heureux vainqueur de madame de la Popelinière : bijoux et chanson, on criait le tout jusque dans les théâtres. Comment se vengea le duc? Lors d'un voyage à la Muette, la marquise s'étant trouvée incommodée, le vindicatif gentilhomme trépigna et fit du vacarme toute la nuit au-dessus de sa tête (2).

Au reste, les difficultés soulevées par le premier gentilhomme de la chambre n'avaient pas interrompu un seul instant le cours des représentations. Le jeudi 9 janvier 1749, on avait repris le prologue des *Eléments*, les actes du *Feu* et de *l'Air*; et *Philémon et Baucis*, avec les mêmes acteurs que le 23 décembre précédent, sauf madame de Brancas, qui avait cédé le rôle de Junon à madame Trusson.

Le mercredi 15, encore même spectacle, excepté qu'à l'acte du *Feu*, des *Eléments*, on substitua celui de *la Terre*, ainsi monté :

Pomone..... (*Mlle Lemaure*). *Mme de Pompadour.*
Une Bergère.. (*Mlle Mignier*).. *Mme de Marchais.*
Pan.....(*Chassé*)..... *Le chevalier de Clermont.*
Vertumne .... (*Murayre*)..... *Le vicomte de Rohan.*

La Reine assistait à cette représentation ainsi qu'à celle du lendemain (jeudi 16), où l'on rejoua *la Mère coquette*, de Quinault, et la farce de l'*Opérateur chinois*. Le Dauphin et Mesdames s'y rendirent, mais non la Dauphine qui continuait à garder la chambre. Au spectacle de la veille, M. de Richelieu et M. de La Vallière, réconciliés, étaient tous deux derrière le fauteuil du Roi, le premier à gauche. A la soirée du jeudi, M. de Richelieu se tenait à la porte, où il ne resta qu'un instant avant de partir pour Paris ; M. de La Vallière était à droite, derrière le fauteuil du Roi, et M. d'Ayen, qui ne jouait pas, à gauche.

(1-2) *Mémoires du marquis d'Argenson*, 12 et 19 janvier 1749.

Digitized by Google

Le jeudi 23 janvier, on représenta deux nouveautés : le prologue de l'opéra de *Phaéton*, de Quinault et Lully, et l'opéra un peu raccourci d'*Acis et Galatée*, de Campistron et Lully (1).

Le prologue de *Phaéton* était interprété ainsi :

Astrée..... *Mme de Brancas.*
Saturne..... *Le duc d'Ayen.*

Et l'opéra d'*Acis et Galatée :*

Galatée..... (*Mlle Le Rochois*). *Mme de Pompadour.*
Aminthe..... ..... } *Mme de Marchais.*
Une Nayade..... .....}
Acis..... (*Dumesy*) ..... *Le vicomte de Rohan.*
Polyphême..... (*Dun*) ..... *M. de la Salle.*
Tircis ....} *Le chevalier de Clermont.*
Neptune..... .....}
Le grand-prêtre de Junon. ..... *Basire*, de la musique du Roi.

Danse : *MM. de Courtenvaux* et *de Langeron.*

De la famille royale, Mesdames assistaient seules à ce spectacle, mais il y avait deux nouveaux auditeurs privilégiés : M. de La Suze et M. de Turenne.

La seconde représentation d'*Acis et Galatée* eut lieu le lundi 10 février ; mais on retrancha le prologue de *Phaéton*, à cause des quatre vers suivants qui n'étaient pas de circonstance, la Dauphine venant de faire une fausse couche.

Il calme l'univers, le ciel la favorise,
Son auguste rang s'éternise.
Il voit combler ses vœux par un héros naissant.
Tout doit être sensible au bonheur qu'il ressent.

Le jeudi 13 février, on représenta trois actes, dont le premier et le troisième entièrement nouveaux. C'était d'abord *Jupiter et Europe*, paroles de Fuselier, musique de Duport, huissier de la chambre, et de Dugué, de la musique du Roi.

Europe..... *Mme de Pompadour.*
Palès, déesse des bergers. *Mme Trusson.*
Jupiter, travesti..... *M. de la Salle.*

Danse : *M. de Langeron.*

(1) Le *Phaéton* de Lulli avait été représenté à l'Opéra le 27 avril 1783, et son *Acis et Galatée* le 17 septembre 1686.

Digitized by Google

Puis venait l'acte des *Saturnales*, des *Fêtes grecques et romaines*, l'opéra de Fuselier et Colin de Blamont, dont on avait déjà représenté un acte l'année précédente :

Délie..... (*Mlle Antier*).... *Mme de Brancas.*
Plautine..... (*Mlle Souris*).... *Mme de Marchais.*
Tibulle..... (*Murayre*)..... *Le chevalier de Clermont.*

et enfin *Zélie*, paroles de Cury, intendant des Menus, musique de Ferrand, le claveciniste attitré du théâtre de madame de Pompadour.

Zélie, nymphe de Diane..... *Mme de Pompadour.*
L'Amour..... *Mme de Marchais.*
Lymphée, sylvain..... *M. le duc d'Ayen.*

M. de Courtenvaux, qui devait danser dans les trois actes, ne le put pas à cause d'un effort qu'il s'était donné la veille à la répétition. Il n'y eut que M. de Langeron qui dansa, et il remporta un grand succès, ainsi que les enfants du corps de ballet. Les danses de Dehesse furent trouvées charmantes et d'un goût nouveau : bref, ce fut une soirée des plus agréables.

Aussi se hâta-t-on de rejouer les mêmes fragments quatre jours après, le lundi gras, 17 février : les acteurs étaient les mêmes, sauf M. de la Salle, qui remplaça avec avantage le duc d'Ayen dans le rôle de Lymphée.

Le lendemain, mardi gras, on donna la deuxième représentation des *Amours de Ragonde*, montés comme au premier jour (27 février 1748). « M. de Sourches fit Ragonde, écrit de Luynes. Il avait déjà exécuté ce rôle avec applaudissements, quoiqu'il ait une voix fort peu avantageuse et peu agréable, mais c'est assez ce qui convient au personnage de Ragonde. » Le spectacle se termina par une pantomime composée et jouée par Dehesse, *Chasseurs et petits Vendangeurs* (1). Un petit danseur d'environ cinq ans fit l'ornement principal de ce ballet, tant il montra de grâce et d'agilité. C'était le petit Vicentini ; à côté de lui, la petite Foulquier se distingua aussi par sa gentillesse. La représentation finit à huit heures, et le Roi alla, selon l'usage, souper dans ses cabinets avec les personnes qui avaient assisté au spectacle : ce soir là ils étaient trente-quatre à table.

Le mercredi 26 février, première représentation de *Silvie*, pastorale héroïque en trois actes, précédée d'un prologue, paroles de Laujon, musique de Lagarde et ballets de Dehesse.

(1) Ce ballet avait été donné à la Comédie italienne le 24 septembre 1746.

Digitized by Google

Prologue :

Diane ..... *Mme Trusson.*
L'Amour..... *Mme de Marchais.*
Vulcain..... *Le chevalier de Clermont.*

DANSE : *M. de Courtenvaux* (un Cyclope).

Pièce :

Silvie, nymphe de Diane... *Mme de Pompadour.*
Daphné, nymphe de Diane. *Mme Trusson.*
L'Amour..... *Mme de Marchais*
Amintas, chasseur..... *Le duc d'Ayen.*
Hylus, faune..... *Le marquis de la Salle.*
Un Chasseur..... *Le vicomte de Rohan.*

Le sujet du prologue, écrit Luynes, est l'Amour qui, n'ayant plus de traits dans son carquois, vient en demander de nouveaux à Vulcain, qui ordonne sur-le-champ aux Cyclopes de travailler pour ce que désire l'Amour. Ce sujet est entièrement d'imagination. C'est une nymphe de Diane poursuivie par un faune, qui en est amoureux et veut l'enlever. Elle aime Amintas et croit que ce n'est que de l'amitié ; elle est en garde contre l'Amour. Amintas lui déclare sa passion. Elle l'écoute, et aussitôt se reconnaissant coupable, et que Diane va faire éclater sa fureur contre elle, elle veut se percer d'un de ses traits. Elle se blesse en effet ; mais il se trouve que c'est d'un des traits que Vulcain, dans le prologue, venait de faire forger pour le carquois de l'Amour... Les paroles sont fort jolies et la musique charmante. C'est un des plus jolis divertissements que l'on ait joués jusqu'à présent dans les cabinets. Il paraît que tout le monde en est content (1).

On en fut même si content, qu'on redonna le même spectacle le mercredi 5 mars, afin que la Reine, le Dauphin, la Dauphine, Madame Infante et Mesdames pussent le voir : même succès qu'au premier soir.

Le lundi 10, deuxième représentation de l'acte de *la Terre*, des *Eléments*, et troisième représentation de *Zélie* et de l'acte des *Saturnales*, dans *les Fêtes grecques et romaines* : pas de changements d'interprètes. La Reine, le Dauphin et sa femme, Madame Infante et Mesdames assistaient encore à cette soirée.

Le jeudi 13, première représentation du *Prince de Noisy*, opéra en

(1) La *Sylvie* de Laujon fut jouée à l'Opéra le 11 novembre 1766, avec une musique nouvelle de Berton et Trial. Daus le prologue, Larrivée jouait Vulcain; mademoiselle Avenaux, Diane; et madame Larrivée, l'Amour. Dauberval figurait le Cyclope. Dans l'opéra, Sophie Arnould représentait Sylvie; madame Larrivée, l'Amour; mademoiselle Avenaux, Diane; mesdemoiselles Dubois l'aînée et Dubreuil, deux de ses nymphes. Legros jouait Amintas; Larrivée, Hylus; et Durand, le Chasseur.

Digitized by Google

trois actes de La Bruère, musique de Rebel et Francœur, qui passa pour le plus beau qu'on ait vu sur ce théâtre, sous le rapport des décorations (1).

Dès qu'on avait commencé les répétitions, cet opéra était devenu le sujet des conversations de toute la cour. Le duc de Luynes écrivait à ce propos le 11 mars : « Les répétitions sont comme on peut croire, très fréquentes pour les opéras des cabinets, d'autant plus qu'on y exécute plusieurs actes composés exprès pour ce divertissement. C'est M. de la Vallière et madame de Pompadour qui donnent des places à ceux et à celles qui ont curiosité d'entendre ces répétitions. Cette curiosité est fort étendue, et l'on y admet beaucoup de monde, non-seulement de la cour et de la ville, mais même des étrangers. Les princes de Wurtemberg y ont été, M. de Centurione, Génois, et plusieurs autres. M. de Bernstorff, envoyé de Danemark, qui a de l'esprit et du goût, et qui est fort connu de madame de Pompadour, a été même à plusieurs représentations, à la vérité dans une des petites loges d'en haut qui donne sur le théâtre et où l'on n'est point vu. »

Le Druide, enchanteur.....	*M. le duc d'Ayen.*
Alie, sa fille.....	*Mme de Marchais.*
Le prince de Noisy, sous le nom de Poinçon....	*Mme de Pompadour.*
Un Druide, grand-prêtre, ordonnateur des jeux.	*M. le vicomte de Rohan.*
Moulineau, géant et magicien.....	*M. le marquis de la Salle.*
Un suivant de Moulineau.....	*M. le chevalier de Clermont.*

Danse : *Le marquis de Courtenvaux, le marquis de Langeron, le comte de Melfort* (début), *le marquis de Beuvron* (début), et tous les enfants de la danse.

Cet opéra était une imitation très lointaine du joli conte d'Hamilton, *le Bélier*, combinée avec la comédie de Dumas d'Aigueberre, *le Prince de Noisy*, et surchargée de tous les enjolivements de la galanterie précieuse et raffinée de l'époque. L'intrigue est des plus simples. Le petit Poinçon, qui ignore lui-même son titre de prince de Noisy, et le géant Moulineau se disputent le cœur de la princesse Alie, fille d'un druide quelconque, et, comme de juste, le gentil Poinçon finit par tuer en combat singulier son effroyable rival. Le principal mérite de cette pièce était de donner prétexte à de magnifiques décorations comme le temple de la Vérité, où les deux amants viennent consulter l'oracle, et d'amener beaucoup de danses qui étaient, au dire de Luynes, « très bien imaginées et exécutées dans la perfection. La musique, ajoute-t-il, est très agréable et

(1) Repris à l'Opéra le 16 septembre 1760.

Digitized by Google

dans le goût françois. » La marquise trouvait enfin dans le petit Poinçon un rôle très fatigant, mais qui lui convenait à merveille; elle s'y montra ravissante de grâce et de tendresse, et obtint un véritable triomphe.

Mercredi 19 et samedi 22 mars, deuxième et troisième représentations du *Prince de Noisy*, en présence de la Reine, du Dauphin et de la Dauphine, de Mesdames Adélaïde et Victoire. La représentation du 22, la dernière de l'année, fut, comme d'habitude, donnée pour la capitation, à l'exemple de l'Opéra de Paris.

Tant de succès ne mettaient pourtant pas les acteurs à l'abri de certaines mortifications d'amour-propre, comme celle que d'Argenson raconte en mars 1749 : « Il y a eu une aventure à un bal de la ville, à Versailles, où le roi était : une petite Cazaux, fille d'un officier du Gobelet, était masquée; madame de Brancas lui parla, et lui demanda si elle avait été à l'opéra des cabinets; elle dit que oui, et fit une description si critique du peu de talent des acteurs, qu'ils ont tous juré de ne plus jouer l'opéra; ils ont renoncé au théâtre. »

La morale de tout cela est qu'en cette seule année, les dépenses du théâtre des petits cabinets s'élevaient au moins à cent mille écus. M. de la Vallière, qui avait tout intérêt à ne pas exagérer le chiffre de la dépense, disait que les sommes dépensées pour la construction de la salle, pour les habits, pour les décorations et même pour les gratifications en bijoux ou en argent données aux musiciens, n'avaient pas dépassé ce chiffre de 100,000 écus. C'est déjà fort joli, surtout si l'on remarque qu'on avait fait usage de beaucoup de choses qui étaient dans le magasin des Menus-Plaisirs; et pourtant le duc de Luynes lui-même refuse de croire à cette affirmation, et assure que la somme énoncée par le duc de la Vallière est au-dessous de la vérité. Les libéralités de la favorite devaient encore l'accroître. « L'on vient de donner des pensions à des artistes, pour services rendus à la marquise de Pompadour, écrit d'Argenson le 16 novembre 1749. Tribou, son maître à chanter, a 800 liv. sur le trésor royal, Lagarde, son maître de composition et qui a une voix si agréable, a 1,500 livres. » La marquise offrait, l'État payait.

ADOLPHE JULLIEN.

(La suite prochainement.)

Digitized by Google

REVUE DES CONCERTS

CONCERTS POPULAIRES : *Le Quatuor suédois.* — CONCERT NATIONAL : *Mazeppa*, scène lyrique de MM. A. de Lauzières et Paul Puget. *Bacchanale* de Cherubini. *Concerto en la mineur* de Schumann. *Gavotte* de Gluck. *Suite d'orchestre* de M. Guiraud. — CONCERTS DANBÉ : *Trio* de M. Adolphe Blanc.— CONCERTS FRASCATI : Soirée d'ouverture. — CONCERT GOTTSCHALK.

ONCERTS POPULAIRES. — *Quatuor suédois.* — Avant de parler du quatuor suédois, qui a été la seule nouveauté de la séance du 4 janvier, je rappellerai en peu de mots que l'allegro et le finale de la *Réformations-Sinfonie* de Mendelssohn ont produit, surtout le finale qui débute par le choral de Luther, l'effet grandiose auquel le public est toujours préparé, et que *l'Invitation à la valse* de Weber prouve jusqu'à quel point Berlioz était initié à toutes les ressources et à tous les secrets de l'instrumentation. La manière dont il a su distribuer dans l'orchestre des mélodies et des traits écrits spécialement pour le piano est une merveille. On a beaucoup applaudi aussi le quintette de Mozart pour instruments à cordes et clarinette; mais dussé-je passer pour un rabâcheur, je ne saurais m'empêcher de protester de nouveau contre cette mode de faire jouer à une cinquantaine d'instruments à cordes ce qui n'est destiné qu'à quatre, tandis qu'une clarinette seule est obligée de soutenir la lutte. Je n'y puis admirer que deux grandes difficultés vaincues : l'une, qui consiste à jouer juste en ne faisant qu'effleurer la corde pour ne pas écraser l'instrument solo, et l'autre, qui

Digitized by Google

oblige la clarinette à jouer juste tout en forçant le son, sauf dans les passages où elle est à découvert.

J'arrive au quatuor des dames suédoises. M. Pasdeloup, toujours prêt à accorder l'hospitalité aux artistes étrangers, s'est empressé de l'offrir à ces dames, dont les noms ne sont pas précisément des plus commodes à prononcer et à retenir, et le public les a accueillies avec une galanterie peut-être excessive, en leur prodiguant autant et plus d'applaudissements qu'aux chefs-d'œuvre de Beethoven, Weber et Mendelssohn. Le fait est qu'elles chantent avec un ensemble merveilleux et des nuances d'une grande perfection, mais les morceaux sont étranges et dénués de charme pour la plupart, et leurs voix ne sont ni d'une grande étendue, ni d'une grande force. Et cependant la Suède et la Norwège fournissent des voix et des talents admirables, témoins mademoiselle Nissen, qui a chanté jadis au Théâtre-Italien de Paris, et mesdames Jenny Lind, Nilsson et Telefsen. Cette dernière, qui est norwégienne, est moins connue à Paris qu'à Londres, où elle fait les beaux jours des concerts.

Henry Cohen.

Concert National. — Ainsi que je l'ai déjà dit ici même, le répertoire classique ne se compose pas seulement de morceaux symphoniques, il comprend encore un grand nombre d'œuvres chorales, populaires en Allemagne et en Angleterre, et dont nous connaissons à peine les noms. A l'imitation des Concerts du Conservatoire, mais sur une plus large échelle, le Concert national s'est occupé d'organiser l'exécution de quelques-unes de ces œuvres, et, fidèle à son programme, il s'est appliqué à faire marcher de front les œuvres anciennes et les modernes. C'est ainsi que le quatrième Concert de chaque série est consacré en grande partie à l'exécution d'un oratorio ou d'un drame lyrique; nous avions déjà entendu *Ruth* dans la première série ; on nous a donné *Mazeppa* au quatrième Concert de la seconde. *Mazeppa* est la cantate qui fut proposée au concours pour le grand prix de Rome en 1873 ; les paroles sont de M. A. de Lauzières, la musique de M. Paul Puget, premier grand prix, élève de M. Victor Massé. Le sujet, emprunté à la légende de l'Hetman polonais, a fourni à M. de Lauzières un excellent poème, rempli de situations franches et musicales. La partition de M. Paul Puget renferme sept morceaux : 2 pièces symphoniques, 3 airs, un duo et un trio. *La Polonaise*, qui sert de prélude, est bien rhythmée, habilement coupée et écrite dans un fort bon style; c'est un morceau extrêmement réussi; la romance de la Reine et la sérénade chantée par Mazeppa

Digitized by Google

ne manquent ni d'élégance, ni même d'une certaine poésie. Le duo et le trio sont écrits dans de bonnes proportions scéniques; le trio m'a paru un peu bruyant et parfois vulgaire; on y sent trop l'imitation des formes italiennes et en particulier de la manière de M. Verdi. Je leur préfère de beaucoup l'air de basse, conçu dans un très bon sentiment dramatique, et où l'auteur a su très heureusement allier la mélodie à la déclamation des paroles. Cet air et le prélude-polonaise sont les deux meilleurs morceaux de la partition; ils sont vraiment remarquables et nous font augurer très favorablement de l'avenir de M. Puget. L'exécution de cette cantate était confiée à trois des meilleurs artistes de l'Opéra : mademoiselle F. Devriès, MM. Gailhard et Bosquin; on les a beaucoup applaudis ; la toute charmante mademoiselle Devriès a surtout remporté un très vif succès.

Le premier Concert de la troisième série a été fort brillant. On y a exécuté entre autres une *Bacchanale,* de Cherubini; le *Concerto* en *la mineur* pour piano, de Schumann ; le *Larghetto* du quintette en *la*, de Mozart, et une *Gavotte*, de Glück. La *Bacchanale,* de Cherubini, est tirée du ballet d'*Achille à Scyros*, qui fut représenté pour la première fois le 18 décembre 1804. Le rôle d'Achille, créé par le célèbre Duport, fut repris ensuite par une danseuse, mademoiselle Clotilde, à la vingtième représentation de ce ballet, qui eut lieu seulement trois ans plus tard, le 15 septembre 1807. L'œuvre n'eut pas grand succès ; on y remarqua pourtant quelques fragments, parmi lesquels figure au premier rang la *Bacchanale.* Ce morceau, où brille dans toute sa puissance le talent aujourd'hui trop peu connu du maître illustre qui exerça une si grande influence sur la musique française, compose un tableau plein de vie et de lumière : le premier motif manque peut-être de distinction, mais le développement en est riche et coloré par une orchestration splendide; notons, en particulier, un *crescendo* d'un magnifique effet.

Le *Concerto* en *la mineur* est une des œuvres les moins discutables de Schumann ; les idées y sont claires, précises; l'inspiration est soutenue d'un bout à l'autre, et le talent original du compositeur s'y épanouit dans toute sa verve et toute sa fantaisie. M. Jaëll l'a exécuté avec plus de bravoure que de style ; néanmoins l'œuvre et l'exécutant ont obtenu un très grand succès.

Tout le monde connaît le *Larghetto* du quintette en *la*, de Mozart, un admirable chef-d'œuvre et l'une des plus pures inspirations musicales qui existent. Quant à la *Gavotte,* de Glück, c'est aussi dans son genre un morceau accompli ; l'orchestre l'a exécuté avec un fini de détails et une perfection de nuances dignes des plus grands éloges, et je profite de

Digitized by Google

cette occasion pour adresser mes meilleurs compliments aux artistes de talent placés sous l'habile direction de M. Colonne. Ils composent un ensemble excellent; l'harmonie laisse quelquefois à désirer, mais le quatuor est irréprochable, et les premiers violons notamment ont déjà fait preuve en maintes circonstances d'une virtuosité peu commune.

Je ne signalerai dans le 2e concert que deux morceaux : l'ouverture du *Corsaire*, de Berlioz, et la *Suite d'orchestre,* de M. Guiraud. L'ouverture du *Corsaire* (œuvre 21) a été composée en guise de préface au poème de Lord Byron. L'idée générale est un peu obscure ; elle devient absolument une énigme pour ceux qui ne connaissent pas l'œuvre du poète anglais; néanmoins on sent courir à travers cette succession désordonnée de rhythmes violents et de timbres éclatants un souffle plein d'une énergie sauvage qui frappe l'esprit plus qu'il ne le séduit. Cette ouverture est une des œuvres les moins connues et aussi l'une des moins importantes de Berlioz; elle est postérieure à la *Symphonie fantastique* et à *Roméo.*

Je n'entrerai pas dans de longs détails au sujet de la *Suite d'orchestre* de M. Guiraud qui est déjà bien connue du public. Je rappellerai seulement que cette suite se divise en quatre parties : le *Prélude* contient un très joli thème de hautbois qui aurait beaucoup gagné à être développé; M. Guiraud s'est contenté de faire passer successivement la mélodie d'un instrument à un autre; ces sortes d'imitations ne sauraient tenir lieu d'un développement régulier. L'*Intermezzo* n'offre rien de bien saillant, c'est une agréable fantaisie. L'*Andante*, qui compose la 2e partie, est plus développé et surtout plus symphonique; il repose sur une jolie phrase très mélodique et pleine d'élégance ; je critiquerai seulement la longueur souvent exagérée des périodes et le peu de variété avec lequel le musicien a présenté les développements de l'idée principale. Le morceau le mieux réussi de toute la *Suite*, c'est le *Carnaval* avec son brillant coloris et ses rhythmes bien accentués : on ne saurait imaginer un plus joli finale de ballet.

H. Marcello.

Concerts Danbé. — Le concert du 4 janvier a été intéressant sous plus d'un rapport. M. Jules Lefort a très bien chanté et avec une parfaite entente de l'ancien style un air de Lotti, compositeur italien du dix-septième siècle. Ce morceau dont la forme n'est nullement antique, a fait le plus grand plaisir, ainsi qu'un rigaudon de *Dardanus*, de l'illustre Rameau. Enfin, la première audition d'un trio pour piano, violoncelle et

Digitized by Google

flûte, en *ut*, de M. Adolphe Blanc, exécuté dans la perfection par MM. Lavignac, Loys et Donjon, a fourni au public une nouvelle occasion d'applaudir le talent très remarquable de ce jeune compositeur qui a de charmantes inspirations.

Concerts Frascati. — Le public attendait avec impatience, depuis plusieurs semaines déjà, l'inauguration des concerts de la salle Frascati, qui avait préludé huit jours auparavant par un bal masqué, mais l'autorisation n'avait pas encore été complètement donnée à l'entrepreneur. Cette salle, construite sur l'emplacement du magasin des Villes de France, occupe tout l'espace contenu entre la rue Vivienne et la rue Richelieu. Ce n'est pas la première fois qu'elle sert de refuge à la musique, car, sous Louis-Philippe, c'est là qu'eurent lieu les premiers concerts Musard, transportés plus tard rue Basse-du-Rempart dans l'hôtel d'Osmond, et enfin aux Champs-Élysées; et du temps de Musard comme aujourd'hui, sa spécialité a toujours été de former un concert-promenade. La salle est élégamment décorée et ornée d'une fontaine qui produit le meilleur effet. Elle est trop sonore. Le public qui ne tient pas à se promener en écoutant la musique, est très commodément assis. L'orchestre excellent et parfaitement conduit par M. Maton, qu'on s'accorde généralement à regarder comme le premier accompagnateur de Paris, a fait entendre entre autres morceaux, une fantaisie sur *Guillaume Tell* arrangée par Ch. Constantin, un peu longue, mais où des chœurs d'hommes, habilement introduits et composés de voix magnifiques, ont chanté avec beaucoup de précision et d'ensemble le sublime chœur : « Jurons par nos dangers. » L'ouverture d'*Oberon*, un air varié pour hautbois sur *Martha*, très bien exécuté par M. Lalliet, et deux airs chantés par mademoiselle Girard, ont été, avec la fantaisie sur *Guillaume Tell*, les morceaux les plus chaleureusement applaudis de la soirée. On voit que ce concert ne manquait pas d'attraits. Pourquoi cette malheureuse et incorrigible manie de fumer en a-t-elle obscurci — c'est le mot — les charmes, pour bien des personnes qui n'ont pas encore pu se déterminer à adorer le dieu *Tabac* ? D'ici à la fin du mois, un théâtre d'opérettes inédites va être installé dans la salle. Faisons des vœux pour qu'au moins, aux représentations, les fumeurs s'abstiennent de fêter leur brune divinité !

H. C.

Concert Gottschalk. — La seconde audition des œuvres pour le piano de Gottschalk a été non moins intéressante que la première. Ma-

Digitized by Google

demoiselle Clara Gottschalk a exécuté plusieurs morceaux avec une exquise délicatesse. Les plus applaudis ont été un duo à deux pianos sur les motifs du *Trovatore*, avec le concours de M. Joseph O'Kelly, et la *Pasquinade*, fantaisie originale et charmante, qui aura le succès du *Bananier* et de la *Bamboula*. L'excellent Roger a chanté avec sa voix et son talent habituels deux fables de La Fontaine mises en musique par M. Étienne Rey et le *Roi des aulnes*, de Schubert, qui a paru un peu démodé. « Donnez-moi la *Gazette de Hollande*, » disait Rameau, et je la mettrai en musique. » La tâche que s'est imposée M. Rey n'est guère plus facile.

M. Taffanel a été vivement applaudi dans une fantaisie pour la flûte, de sa composition, et M. Lichtlé, artiste du théâtre de Strasbourg, avant la fatale séparation, a déployé une superbe qualité de son et parfaitement réussi des difficultés extrêmement grandes pour le véritable cor, c'est-à-dire sans pistons.

H. C.

Digitized by Google

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

ITALIENS : M. Devilliers. *Lucia di Lammermoor*. MM. Genevois et Padilla. — Mlle Heilbronn. — ATHÉNÉE : *Lucia di Lammermoor*. Le maestro Graffigna. Mlle Anna Rienzi.

TALIENS.— LUCIA DI LAMMERMOOR.— *Jeudi 8 janvier*.— Qui ne se souvient de *la Chasse au Chastre*, une étourdissante nouvelle de Méry dans laquelle on voit un Nemrod marseillais faire le tour du monde, à la poursuite d'un chastre qui s'est envolé d'un arbre de la Provence? C'est à cette battue fantastique que se livrent, eux aussi, les directeurs du Théâtre-Italien, et le gibier qu'ils traquent, le ténor, n'est pas moins rare et moins subtil que le chastre du Marseillais de Méry. Les voilà pourtant qui se rapprochent du but.

MM. Devilliers et Genevois, les deux ténors que nous avons entendus durant cette quinzaine, l'un dans le rôle de Manrique du *Trovatore*, l'autre dans celui d'Edgardo de *Lucia di Lammermoor*, sont de beaucoup supérieurs à tous ceux qui nous ont été présentés jusqu'ici, et nous ne doutons pas qu'ils ne relèvent désormais par leur concours le niveau d'exécution du répertoire italien. M. Devilliers avait débuté dans *la Traviata* de Verdi, et soit que ses moyens déjà puissants ne se fussent pas trouvés à l'aise dans le demi-caractère, soit qu'ils eussent été paralysés par l'émotion, il avait, pour ainsi dire, *manqué son entrée* à la salle Ventadour. Mais il a pris possession du rôle de Manrique avec tant de juvénile assurance, qu'il s'est fait une large trouée dans la faveur du public.

L'épreuve à laquelle s'est soumis M. Genevois dans *Lucia di Lammermoor*, a été moins décisive peut-être. C'est que le rôle d'Edgardo, sans jamais demander à son interprète une excessive dépense de forces,

Digitized by Google

exige de lui des qualités plus délicates que le volume de la voix et l'étendue du registre, j'entends une belle méthode d'accentuation dramatique et d'expression lyrique. M. Genevois a dit avec assez de feu le bel allegro de son duo avec Lucia ; mais il n'a pas mis en relief, comme il convient, la phrase déchirante : *T'amo, ingrata, t'amo ancora*, du splendide sextuor encadré dans le finale du second acte. Dès le commencement de la scène des tombeaux qui termine le dernier tableau d'une façon si poignante, il a laissé voir qu'il ne possédait pas encore l'entente de la gradation dramatique. Il a forcé sa voix sur le récitatif : aussi, quand il a voulu la conduire dans la moelleuse demi-teinte de l'air : *O bell' alma innamorata*, l'émission du son était devenue gutturale. Voilà le défaut qu'il devra surveiller. Mademoiselle Heilbronn a particulièrement bien chanté son duo avec Asthon ; mais là n'est point tout le rôle de la bien-aimée d'Edgardo. Il sera bon qu'elle retranche de son grand air certain trait de son cru que le bon goût réprouve. M. Padilla ne tient pas le rôle du baryton avec toute l'autorité désirable. Dans le sextuor, il n'a point donné à l'éclatant cri de rage d'Asthon, qui suspend l'ensemble vocal, le relief et le mordant qu'il exige. L'orchestre et les chœurs, sous l'œil vigilant de M. Vianesi, ont été irréprochables.

Athénée. — Lucia di Lammermoor. — *Mercredi 7 janvier.* — L'homme ayant la vie plus courte que le cerf et la corneille, sa mémoire est moins ornée peut-être que celle de ces intéressantes bêtes. Je n'ai donc pas rencontré en mon chemin la charrette épique des comédiens du *Roman comique ;* l'exhilarant équipage du sieur Dassoucy, ses deux pages de noir habillés, son âne caparaçonné de téorbes et bardé de luths ; je n'ai pas connu Gaultier Garguille et Guillot Gorju, les farceurs barbouillés de lie, non plus que l'illustre Savoyard, dit l'*Orphée du Pont-Neuf*, et le *Singe* de Brioché, qui ameuta tout Paris. Mais, en matière de haute curiosité, celui qui a vu *Raphaël*, grand opéra de M. Giunti Bellini ; *le Borgne*, drame shakespearien de M. Loyau de Lacy, et *Lucia di Lammermoor*, interprétée par la troupe italienne de l'Athénée, n'a rien à envier aux générations qui l'ont précédé en ce monde.

La direction de l'Athénée m'avait convoqué à la répétition générale de *Lucia*, l'œuvre par laquelle s'est ouverte et close, dans la salle de la rue Scribe, l'exploitation du répertoire italien : cette répétition, improprement qualifiée de générale, a revêtu un tel caractère de familiarité que je dois m'interdire toute critique personnelle sur les divers incidents qui ont égayé la soirée. Je n'en veux retenir que ce qui appartient de

Digitized by Google

plein droit au spectateur. Par une faveur dont je prise la délicatesse, je n'ai pas été rappelé à la première représentation, et je n'ai pu me repaître l'œil des splendeurs de mise en scène qui ont amené dans un aussi bref délai la fermeture de l'Athénée. Il serait cruel de s'égayer aux dépens de la pauvre troupe italienne qu'une inexorable fatalité jette ainsi sur le pavé. On ne saurait trop plaindre les acteurs et les choristes auxquels Paris refuse ce pain qu'il prodigue si aveuglément à d'autres, ni trop blâmer de sa coupable inexpérience l'impresario qui les a conduits au sacrifice. Tout ne s'opposait-il pas au succès de l'entreprise ? Sous quelque forme qu'on examine la question, la solution n'en est pas douteuse. On sait combien la fortune du Théâtre-Italien actuel a été longtemps vacillante ; aujourd'hui, dans sa prospérité relative et malgré le prestige de la mode, il ne remplit sa salle que péniblement ; cependant il fait l'intérim de l'Opéra et ne donne que trois représentations la semaine ; l'Athénée prétendait en donner autant et trouver une clientèle suffisante. Au rebours des axiomes commerciaux en vigueur, la succursale eût coulé bas la maison centrale. Sur sa scène minuscule, l'Athénée abordait le grand opéra ; le contenu était plus vaste que le contenant, et quel contenant ! Le caveau de famille de tous les directeurs qui s'y sont succédé ! Ajoutons que l'organisateur de ce spectacle tentait l'aventure avec une inconcevable précipitation, que ses artistes n'eussent pas été rappelés plus de dix fois dans un chef-lieu de canton de la Calabre, que ses chœurs ne comptaient pas vingt personnes des deux sexes, que les musiciens de son orchestre recrutés à la hâte n'avaient aucune habitude de l'exécution en commun, et qu'enfin ce personnel, si peu homogène déjà, ne semblait reconnaître d'autre loi que ses fantaisies.

L'auteur de ce beau coup est M. Achille Graffigna, en même temps *impresario* et *maestro concertatore*, aussi peu écouté d'ailleurs comme administrateur que comme chef d'orchestre. Le talent de M. Graffigna n'égale pas son audace, si j'en juge par les quelques notes biographiques recueillies par Fétis sur sa carrière artistique. Il a dépassé largement la cinquantaine, étant né vers 1817, en Lombardie : il a fait ses études au Conservatoire de Milan. Son premier ouvrage, intitulé *Un Lampo d'infidelta* (*Un éclair d'infidélité*), a été représenté à Lodi en 1838. « Le livret de cet ouvrage était fort mauvais, dit Fétis, et la musique n'en était guère meilleure : cependant le public fut indulgent à cause de la jeunesse du compositeur. Le résultat de cet essai fut le mariage du maestro avec la prima donna Triulzi qui avait chanté le principal rôle de l'ouvrage. » Dans l'automne de 1841, il donna à la Scala de Milan *Ildegonda et Rizzardo*, opéra-bouffe écrit spécialement pour cette scène.

Digitized by Google

Romani, dans sa *Chronologie de la Scala,* ne nous dit pas quel accueil il reçut ; ce qui est constant, c'est qu'on ne lui en commanda pas un second. Il a composé depuis : *Eleonora di San-Bonifazio*, joué à Vérone en 1842, *Mignoni e Fanfan*, à Florence en 1844, *Gli ultimi giorni di Suli* et *Ester d'Engaddi*, à l'Opéra-Italien d'Odessa, en 1845, enfin, *la Duchessa di San-Giuliano*, au Théâtre-Italien de Paris, il y a quelques années. Ces divers opéras ont été aussi froidement accueillis en Italie que sur les bords de la mer Noire.

M. Graffigna rapporte d'Odessa où il a été longtemps chef d'orchestre, la funeste manie de frapper du bâton le premier temps de la mesure sur le bois de son pupitre : le pupitre sollicité par ce coup, y répond par un bruit sec et dru comme un éclat de castagnettes. Cette accentuation sonore de la mesure peut plaire à des souffleurs espagnols, mais elle est de nul effet sur les choristes de l'Athénée qui ont fugué à qui mieux mieux leurs parties dans l'exécution de *Lucia*. Mademoiselle Anna Rienzi, la *prima donna assolutissima*, engagée par M. Graffigna pour le rôle de Lucia, est anglaise : son soprano a plus d'acuité que d'expansion, plus d'homogénéité factice que de franchise naturelle. Elle est encore trop fraîchement émoulue de l'école pour dissimuler les défauts de sa vocalisation, mais elle a du style une certaine intuition qui la rend supportable. La charité chrétienne m'interdit l'appréciation du baryton Rinaldi, qui a pourtant quelques bonnes qualités, du ténor et surtout de la basse qui a été sans vergogne.

On a fait grand tapage dernièrement de l'incident de l'*Orénoque*, un navire français, dont la station dans les eaux de Civita-Vecchia est regardée par certains politiques d'outre-mont, comme une insulte à l'Italie. Par les deux ou trois représentations de *Lucia di Lammermoor* à l'Athénée, la patrie du maestro Graffigna est vengée.

ARTHUR HEULHARD.

Digitized by Google

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

CORRESPONDANCE

9 janvier 1874.

Monsieur le Rédacteur,

J'HABITE en ce moment le château de Ch. de C. (Sarthe), ce qui au premier abord peut vous paraître indifférent. Cependant j'ai là sous la main une de ces copieuses bibliothèques de campagne où plusieurs générations ont accumulé, sans y penser, les plus précieux documents... Vous plaît-il que j'extraie de cette mine quelques pépites et que je vous les envoie?

Ceci, par exemple, peut vous être utile, en même temps qu'agréable : ce sont les appréciations du *Journal des Dames et des Modes* (année 1821), sur l'inauguration de la salle de l'Opéra qui vient de brûler.

Vous y trouverez plus d'un détail piquant, ignoré aujourd'hui, et très caractéristique des mœurs de l'époque; le tout pourrait servir de complément à votre intéressant numéro du 15 novembre dernier.

C'est maintenant le *Journal des Dames* qui parle :

« L'aspect de l'intérieur de la salle est or et blanc d'abord; bleu et or ensuite jusqu'au plafond.

« Les corridors sont vastes, les escaliers très beaux; les dégagements nombreux et bien entendus.

« Le foyer public règne sur toute la longueur de la façade. Les peintures sont blanc mat et or ; les draperies des croisées amarante et orange.

« Le foyer du chant et celui de la danse sont deux pièces d'une grande beauté. Dans l'une, les murs paraissent sonores; dans l'autre, le plancher en pente doucement inclinée vers une superbe glace, qui va jusqu'au bas, est d'une élasticité parfaite.

Digitized by Google

« Provisoirement, la nouvelle salle de l'Opéra sera éclairée par l'ancien lustre, mais lorsque les travaux qu'exige l'éclairage par le gaz hydrogène seront terminés, on jouira de la vue d'un lustre magnifique d'un goût tout à fait neuf.

« Le milieu de cette pièce de serrurerie représente une espèce de colonne cannelée servant de tube pour l'introduction du gaz dont les *cent huit becs* donnent issue à la flamme, laquelle, au lieu de monter en ligne droite, formera une *tulipe*.

« Ce lustre, *entièrement doré*, est fait, dit-on, sur le même plan que celui de l'Opéra de Londres. La colonne par sa hauteur, le cercle lumineux par sa vaste circonférence, nous ont singulièrement frappé. Nous nous faisons une grande idée de la surprise qu'il causera... »

Décidément le nouveau lustre de l'Opéra est la grande préoccupation de tous les esprits en l'année 1821. Je crois même me souvenir que l'Opéra de la rue Le Peletier fut le premier théâtre de France où l'on fit l'essai du gaz hydrogène. Écoutez ce qu'en dit encore le rédacteur du *Journal des Dames* :

« Dans le siècle *des lumières*, l'ignorance de certaines personnes à l'égard du gaz hydrogène est vraiment surprenante. L'une nous dit sérieusement qu'elle croyait que ce gaz arrivait tout enflammé de l'atelier de fabrication au sommet des candélabres placés dans le voisinage du Grand-Opéra. Vous avez beau répliquer que, si le gaz hydrogène brûlait à l'abattoir Montmartre, il y aurait explosion sur les lieux, et point du tout éclairage dans l'intérieur de Paris. On vous répond pour preuve de ce qu'on avance que ce gaz s'appelle gaz inflammable. — Oui, mais non gaz enflammé!

« Heureusement que l'allumeur arrive, et qu'en se présentant à l'orifice des tuyaux une mèche flamboyante à la main, il met fin à la discussion.

« L'autre, au moins aussi crédule, a entendu dire à quelqu'un qui pourtant *n'est pas une bête*, que le gaz hydrogène, comme l'ancien feu grégeois, si redouté du temps des croisades, brûle dans l'eau. La pluie survient, et si tous les jets de gaz ne s'éteignent pas à la fois, c'est que la pluie n'est pas assez abondante pour les arroser tous ensemble. Alors le fluide inflammable même éteint, s'échappant incessamment des tubes conducteurs, se rallume à la flamme voisine.

« Nous en disons autant du vent; et cela servira de réponse aux personnes qui assurent avoir soufflé en vain sur un jet de gaz enflammé.

« Mais voilà le plus fort :

— « Le gaz hydrogène ne brûle pas.

— « Qu'entendez-vous par ces mots; car la phrase n'exprime peut-être pas votre pensée d'une manière bien exacte?

— « Je veux dire que ce gaz ne cause pas de brûlure.

— « Je le crois bien, tant qu'il n'est pas enflammé.

— « Même quand il éclaire, là, pour me faire comprendre, épilogueur éternel!

Digitized by Google

— « Mettez seulement votre doigt au-dessus de la flamme, et vous m'en direz des nouvelles.

— « Aïe... !

— « Et bien ! mettriez-vous encore votre main au feu que la personne qui vous avait parlé du gaz enflammé ne causant pas de brûlure, était incapable de vous tromper ? »

Enfin le grand jour est venu ! Nous sommes au 16 août 1821. L'Opéra de la rue Le Peletier donne sa première représentation... Mais laissons parler encore le rédacteur du *Journal des Dames.*

« La soirée d'hier est à jamais mémorable dans les fastes des jours marqués par le plaisir. Les annales des théâtres disent à la postérité, que dans cette même soirée, remarquable par l'ouverture de la nouvelle salle de l'Opéra, Feydeau, le Vaudeville, le Gymnase et la Gaîté offraient chacun une nouveauté, et chose plus extraordinaire encore, autant de pièces, autant de succès incontestés.

« Nous ne parlerons pas de la beauté du temps qui paraissait s'être mis de la partie pour engager les promeneurs du boulevard de Gand à s'asseoir tranquillement auprès des dames qui occupaient un double rang de chaises depuis la rue du Helder, jusqu'à la rue Le Peletier, en attendant l'heure de la sortie de l'Opéra. Les croisées, les balcons des maisons des hôtels des rues Le Peletier et Grange-Batelière étaient garnis de monde comme en un jour de fête.

« Ce jour là, les chapeaux parés étaient en crêpe rose ou en satin blanc. Sur le devant figurait un paquet de plumes d'autruche panachées et frisées. »

Il me reste, monsieur, à vous prier d'agréer, etc.

A. Lebuys.

P. S. — Veuillez, je vous prie, m'envoyer un nouvel exemplaire de votre numéro du 15 novembre qui est entièrement consacré à l'histoire de l'Opéra de la rue Le Peletier. Je voudrais, ainsi que l'ont fait beaucoup de vos souscripteurs, le faire relier à part sans pourtant le distraire de ma collection.

L.

Digitized by Google

FAITS DIVERS

On vient d'installer au Conservatoire, dans le cabinet du bibliothécaire, M. Wekerlin, le clavecin ou plutôt le piano qui a appartenu à Marie-Joseph Chénier. C'est un don personnel fait au bibliothécaire par M. Henry Didier, ancien représentant de l'Algérie. Cet instrument était en 1792 le principal ornement du petit salon de Marie-Joseph Chénier, où se réunissaient le soir la plupart des patriotes en renom, et où, entre deux discussions politiques, le maître de la maison s'asseyait au clavier et chantait des couplets ou des morceaux en vogue. C'est là que Rouget de Lisle, encore inconnu, fit retentir pour la première fois aux oreilles et au cœur des Parisiens cette *Marseillaise* inspirée, que bientôt la France entière allait chanter d'une voix enthousiaste. Un peu plus tard encore, le modeste instrument, dont nous faisons ici l'histoire, devait servir à inaugurer *le Chant du Départ* et les autres hymnes patriotiques dont Chénier avait fait les paroles et dont Méhul avait composé la musique Toutes ces premières auditions rendaient cet instrument précieux à Marie-Joseph Chénier; il le garda comme une relique tant qu'il vécut, et pour en assurer, autant qu'il le pouvait faire, la conservation dans l'avenir, il le légua au meilleur et au plus constant de ses amis politiques, à Daunou, chez qui ce clavecin légendaire est resté endormi et muet, jusqu'au jour où M. Henry Didier le reçut des mains des héritiers de Daunou. Durant la dernière guerre, cet instrument se trouvait relégué en Picardie. Les Prussiens en arrachèrent les cordes, enfoncèrent la table d'harmonie pour chercher de l'argent, qui ne s'y trouvait pas. Le pauvre clavecin était dans un état à faire pitié. C'est M. Wolff, chef de la maison Pleyel-Wolff, qui en a fait une restauration aussi habile qu'intelligente.

— Dans l'intéressant travail sur Mozart publié dans le *Ménestrel*, M. Victor Wilder nous dit quels étaient les états de service du grand maître à l'âge de dix-huit ans. En voici le relevé :

13 petits morceaux de clavecin, menuets, variations et fugues ; 23 sonates pour clavecin et violon ; 5 concertos de clavecin et un grand concerto pour 2 violons ; 5 sonates pour orgue ;

16 quatuors et 2 quintettes ; 20 morceaux de chant religieux, motets, psaumes, litanies, offertoires, etc.; 23 morceaux de chant, lieders et airs de concert ; 81 petits morceaux symphoniqnes ;

10 grands morceaux, divertimenti, sérénades et autres ayant l'étendue et le développement des grands ouvrages d'orchestre ;

34 symphonies ;

9 messes ; 3 oratorios et 7 ouvrages dramatiques formant un ensemble de 14 actes.

N'est-ce pas une fécondité sans exemple, et plus d'un compositeur, au terme de sa carrière, ne serait-il pas fier de pouvoir ranger en bataille une si belle collection d'ouvrages ?

Digitized by Google

— On assure qu'une pétition, signée des noms des principaux compositeurs, doit être présentée prochainement au Ministre des Beaux-Arts, pour demander la suppression des classes d'harmonie et de composition du Conservatoire.

Les signataires de cette pétition invoquent, avec juste raison, qu'il est inhumain et immoral d'apprendre à des jeunes gens un métier qu'on leur rend impossible à exercer.

Victimes eux-mêmes de ce triste état de choses, les auteurs de la pétition ont voulu, dans un but uniquement charitable, épargner les déboires à ceux qui seraient tentés de les suivre dans la voie sans issue où ils se sont engagés.

— M. Oswald, du *Gaulois*, nous donne les détails que voici sur la question du Théâtre-Lyrique.

« M. Letellier est toujours sur les rangs pour l'exploitation du Théâtre-Lyrique, place du Châtelet. Il paraît d'accord avec la Ville, seulement il réclame la subvention au ministre. Il demande à M. de Fourtou de proposer à la Chambre de porter au budget de 1874 trois douzièmes de la subvention pour son exploitation, qui commencerait le 1er octobre.

« Ceci est une difficulté capitale. Messieurs les députés ne paraissent pas trop disposés à se montrer magnifiques envers le théâtre restauré. On se rappelle que le rapporteur de la commission du budget a formellement déclaré que son intention, comme celle de ses collègues, avait été de supprimer purement et simplement l'allocation attribuée au Théâtre-Lyrique, et qu'il a fait valoir cette suppression comme une économie importante.

« Revenir là-dessus paraît assez difficile, du moins pour cette année. Il est évident que la subvention est indispensable. Mais n'y aurait-il pas moyen de transiger? M. Letellier exploiterait sans subvention pendant trois mois, d'octobre à janvier, et la subvention serait portée au budget de 1875; ou bien encore, il retarderait l'inauguration de la nouvelle salle jusqu'au 1er janvier, époque à partir de laquelle la subvention lui serait accordée. Nous y perdrions trois mois, c'est vrai, et M. Letellier une partie de la bonne saison; mais enfin on fait ce que l'on peut, et il faut se contenter de ce qu'il est possible d'obtenir.

« Après cela, il est très possible que l'intervention de la Ville change la situation. La Ville est la première intéressée à ce que sa propriété rapporte. »

— Le nouveau journal musical l'*Echo*, de Berlin, nous rapporte l'intéressant compte-rendu d'une séance de musique historique où M. W. Tappert a fait une conférence sur *Robin et Marion*, de notre Adam de la Hale. Les naïves mélodies du Bossu d'Arras ont, paraît-il, fait une impression très vive.

La *Société des Compositeurs de musique* nous a fait entendre, il y a quelques années, cette pièce, que certains considèrent comme l'embryon de l'opéra comique.

— L'almanach des théâtres allemands, rédigé par A. Entsch, vient de pa-

Digitized by Google

raître à Berlin. Ce petit livre en est aujourd'hui à sa 38e année. Notre collaborateur, M. Arthur Pougin, avait entrepris, il y a quelques années, la publication d'un *Almanach musical* extrêmement précieux. Comment se fait-il qu'un éditeur intelligent ne la reprenne pas

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra*. — L'Assemblée nationale a voté jeudi, par 603 voix contre 42, le projet de loi présenté par le Ministre des Beaux-Arts et dont voici la teneur :

« ARTICLE PREMIER. — Un crédit extraordinaire de 609,258 fr. 39 c. est ouvert au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, à titre de subvention supplémentaire, pour l'exploitation provisoire de l'Opéra, pendant l'année 1874, aux risques et périls de l'entrepreneur-directeur.

« ART. 2. Un second crédit extraordinaire de 300,000 francs est ouvert au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, pour faire exécuter les décors, costumes et accessoires, et pour acheter les instruments de musique et les parties d'orchestre indispensables à l'exploitation provisoire prévue au précédent article.

« ART. 3. Ces deux crédits seront imputés sur les fonds du budget de l'exercice 1874. »

— Le service des répétitions est commencé à l'Opéra.

On relève en ce moment, dans la partie des bâtiments de la rue Drouot respectée par le feu, les murs du foyer des artistes, qui sera consacré à ce travail.

C'est, on le sait, *Don Juan* qui doit ouvrir la marche, et dont la première représentation est annoncée pour le 19 courant. Pour cet ouvrage les décors du Théâtre-Italien serviront.

Puis viendront *Faust*, la *Muette*, la *Favorite*, le *Trouvère*, et probablement *Lucie* et *Guillaume Tell*. Il ne serait pas absolument impossible de jouer *Robert-le-Diable* : les décors de ce dernier ouvrage ont été sauvés; seulement leurs dimensions ne sont pas en rapport avec les proportions plus étroites de la salle Ventadour.

Il n'y aurait aucun inconvénient à les raccourcir, comme cela a été fait pour les décors de *Faust* et de *Roméo et Juliette*, appartenant à l'ancien Théâtre-Lyrique. Il faudra travailler pour venir à bout de toutes les difficultés, dont quelques-unes ne laissent pas que d'être sérieuses. Mais on y parviendra.

— M. Halanzier vient d'inaugurer sa nouvelle direction par deux actes de

Digitized by Google

très intelligente administration en s'attachant M. Carvalho comme directeur de la scène, et en signant avec madame Carvalho un traité qui commencera à la fin de son engagement à l'Opéra-Comique, c'est-à-dire le 31 mars prochain.

Opéra-Comique. — On nous assure que le *Florentin*, de M. Charles Lenepveu, passera à l'Opéra-Comique dans les premiers jours du mois de février. Les deux premiers actes sont complètement sus, et les artistes en font le plus grand éloge.

Depuis 1869, cet opéra et son auteur attendaient le jour heureux de la représentation.

En attendant, l'Opéra-Comique a repris l'*Ombre* de M. de Flotow, avec Ismaël, Lhérie, mesdames Priola et Reine.

Odéon. — Aujourd'hui 15 janvier, pour célébrer le 252e anniversaire de la naissance de Molière, l'Odéon donne une très belle représentation du répertoire classique, composée du *Tartuffe* et du *Malade imaginaire*, avec la Cérémonie, dans laquelle paraîtront tous les artistes de la troupe.

Pour cette cérémonie, le Directeur de l'Odéon a fait orchestrer à nouveau la musique de Lulli, — ou mieux les motifs de Lulli, — qui sera exécutée par un excellent orchestre de quarante musiciens.

Folies-Dramatiques. — La *Fiancée du Roi de Garbe*, de M. Litolff, est en répétition aux Folies-Dramatiques. M. Sainte-Foy a quitté l'Opéra-Comique pour débuter dans cette pièce par un rôle spécialement écrit pour lui.

M. Cantin nous promet des merveilles. Les dépenses de décors et de costumes se montent déjà à une centaine de mille francs.

— Madame Galli-Marié est en pourparlers avec M. Cantin pour créer le principal rôle de la *Fiancée du Roi de Garbe*.

— Le Comité de la *Société des Compositeurs de musique* vient de constituer son bureau pour l'année 1874 ; ont été nommés :

Présidents d'honneur : MM. A. Thomas, Félicien David, Reber, V. Massé, de l'Institut ;
Président : M. Vaucorbeil ;
Vice-présidents : MM. Wekerlin, d'Ingrande ;
Secrétaire : M. Th. de Lajarte ;
Secrétaire-adjoint : M. Guillot de Sainbris ;
Trésorier : M. Ad. Blanc ;
Archiviste-bibliothécaire : M. Wekerlin ;
Membres du Comité : MM. Barbereau, Félix Clément, Delioux, de Groot, Ad. Nibelle, Limagne, Ortolan, Vogel, Wolff.

— Nous apprenons avec satisfaction que M. J. Chantepie, qui obtint, au concours de livrets pour l'Opéra, dans lequel la *Coupe du Roi de Thulé* eut le prix, le second rang avec la *Czarine*, vient de confier son manuscrit à M. Lenepveu, auteur de *Florentin*, pour en faire la musique.

Digitized by Google

MILAN. — Le *Cartellone* de la Scala donne la liste suivante des artistes engagés pour la saison de carnaval et carême, et des opéras qui seront représentés pendant la même période. — Artistes : Mesdames Fricci-Baraldi, Singer, Durand, Jones ; MM. Bolis, Gulli, Pandolfini, Broggi, Castelmary, Petit ; chefs d'orchestre, Franco Faccio, Ed. Perelli. — Opéras : *I Lituani*, de Ponchielli ; *Caligola*, de Braga ; *Macbeth* (modifié), de Verdi ; *Fausto*, de Gounod ; *Aïda*, de Verdi. On parle d'un sixième ouvrage, dont l'auteur est M. Burgio de Villa-Fiorita ; mais la Commission l'a écarté jusqu'ici sous prétexte que la Scala ne doit pas servir aux essais des jeunes gens. Plus d'un talent ignoré s'y est pourtant révélé, et le succès éclatant obtenu à Bologne par l'opéra de Gobatti, *I Goti*, obstinément repoussé par la Commission de la Scala qui lui a préféré une mauvaise partition aussitôt tombée que représentée, devrait servir de leçon à cet aréopage peu libéral.

— L'Administration de l'Opéra nous a délivré la pièce suivante :

Reçu de M. A. Heulhard, directeur de la CHRONIQUE MUSICALE, *la somme de cinq cent dix-huit francs, montant du produit de la vente du numéro du* 15 *novembre dernier, au profit des petits employés de l'Opéra.*

Paris, le 14 *janvier* 1874.

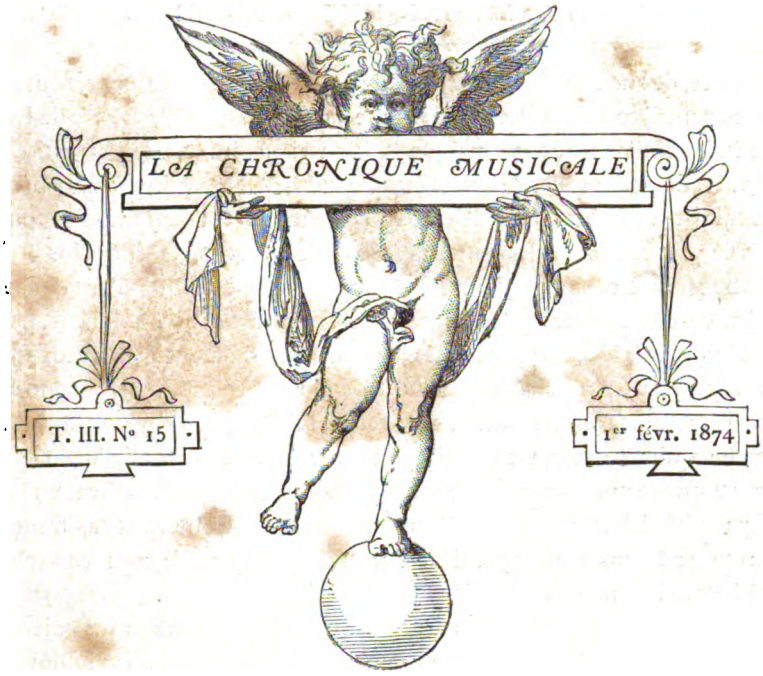
Signé : Alexandre.
Caissier de l'Opéra.

Pour l'article *Varia :*
Le Secrétaire de la Rédaction,
O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.

Digitized by Google



LA MUSIQUE EN SUÈDE

EN ISLANDE, EN NORWÈGE ET DANS LE DANEMARK (1

HISTOIRE ET MONOGRAPHIE

LE DANEMARK

III

ARIS, l'immortel Paris chicard, le Paris de la Descente de la Courtille, des Bals de l'Opéra, exerçait sur Lumbye son inévitable fascination. Quelle gloire pour notre capitale qui n'en fait jamais d'autres! Notre chef d'orchestre, avec son armée, arrive donc chez nous. Rue Vivienne était une salle qui depuis... Lumbye s'y établit, et pendant les premières soirées qui s'encombrèrent de musiciens attentifs, de dilettantes

(1) Voir le numéro du 15 janvier.

Digitized by Google

informés, de curieux, de géographes, de voyageurs et d'étrangers, tout marcha comme il convient. Les critiques reconnurent que l'orchestre de Lumbye était excellent, que sa musique était aussi originale, aussi divertissante et avait autant de sel et de mordant que celle de Musard, et que Lumbye produisait en somme sur le public une grande attraction. C'est pourquoi le public déserta les concerts danois et n'y reparut plus. Nos étrangers ne purent prolonger leur lutte avec un musicien qui avait dans son orchestre des chaises qu'on cassait, de la vaisselle qu'on faisait partir en éclats, des pistolets qui détonaient au beau moment des grands effets. Lumbye trouva plus avantageux d'économiser les dépenses énormes que lui coûtait son personnel, et il retourna dans son pays où la légende raconte qu'il retrouva sa gloire, ses succès et des piles d'or. Ce qui prouve que les proverbes sont parfois des imposteurs. Lumbye, en effet, n'a pas réussi à Paris, paradis des compositeurs qui ne sont pas français, et, retourné dans son pays, il s'est trouvé qu'il y a été reçu comme un prophète. Cela ne se voit qu'en Scandinavie.

Ce n'est point seulement en France que le Danemark, musicalement émancipé, a expédié ses grands hommes. Siegfried Saloman, violoniste et compositeur, lequel devint l'époux de mademoiselle Henriette Nissen, la célèbre chanteuse suédoise que Paris a connue, a exporté l'art danois dans tout le Nord. A l'époque où Saloman naquit, Copenhague avait toute une colonie musicale au milieu de laquelle il compléta son enseignement, après avoir pris le goût de son art dans sa famille même. Car, dès cette époque, on s'occupait de musique dans toutes les maisons du Danemark, de la Suède et de la Norwége. C'est le père de Saloman (son père était un habile négociant) qui enseigna à Saloman le violon, qui lui choisit ses maîtres. A vingt ans, le jeune artiste obtient un subside de son gouvernement et il fait ses malles.

Il faut remarquer, à ce propos, que dans les pays du Nord où l'instruction est universellement répandue, où la musique n'est ignorée de personne et s'enseigne comme le langage avec la lecture, l'écriture et les arts du dessin, les gouvernements modernes, contrairement à ce qui se passait en Scandinavie avant Gustave Wasa, et à ce qui se passe dans notre France en 1874, ne tiennent pas en mépris les musiciens et les perquisiteurs de l'histoire musicale. En France, c'est bien mieux sans doute, on accorde de libérales missions aux archéologues et cela est très bien fait, surtout pour le profit qu'on en retire. Mais la musique est méprisée chez nos Mécènes officiels, qui probablement attendent d'elle des bénéfices et des allégresses que nous ne devinons guère, nous autres vulgaires mortels. Réclamer une mission pour étudier la musique étran-

Digitized by Google

gère, c'est s'exposer à être mal reçu au ministère des Beaux-arts. Mais comme on serait prestement éconduit, et désigné aux Cerbères du cabinet, si la mission avait pour but d'étudier la musique en France dans nos provinces peu découvertes, et où la musique autochtone, les chansons populaires se révèleraient par des merveilles! Notre art national a fécondé tout l'art en Europe. Celui qui voudrait le dire et le prouver serait bien reçu à l'étranger. En France, il serait conspué.

La première fleur du talent de Saloman fut donnée à son pays, où il était retourné sans retard; on le vit alors à Copenhague faisant des lectures publiques qui n'étaient pas désertées comme celles que des écrivains de talent font à Paris sans que le public s'inquiète de leurs efforts, et veuille profiter de leur enseignement. En même temps il se préparait à débuter comme compositeur au Théâtre-Royal, et chose phénoménale, mais qui se voit en Scandinavie, pays des merveilles, c'étaient les directeurs qui sollicitaient le débutant. Croira-t-on que dans ce pays du bon Dieu, les gouvernements offrent des subventions à leurs théâtres nationaux, mais que ce n'est point du tout à la condition expresse que les directeurs expulseront avec un soin jaloux les musiciens du pays, ce qui en France semble être une indéracinable tradition. Dans les contrées Scandinaves, les compositeurs font exécuter leurs partitions aussitôt qu'ils ont donné à leur œuvre le dernier trait de plume, et ils y ont le déplaisir toujours épargné aux musiciens français, de ne pas voir leur musique rancir dans les cartons des directeurs railleurs. Saloman donna au Théâtre-Royal de Copenhagne *l'Orage en Dalécarlie*, opéra en trois actes avec livret de Lyser, qui fut accueilli avec faveur. *La Croix de diamants*, en trois actes, fut représentée deux ans après avec non moins de succès et suivie presqu'aussitôt d'un opéra en un acte intitulé *les Epreuves du cœur*.

Ayant payé sa dette à sa patrie, Saloman voulut connaître la saveur des applaudissements dans les pays étrangers. Il se mit donc en route; il arriva, mit ses partitions à la scène et vainquit. Une douce défaite lui fut en outre octroyée; il aima et il fut aimé. Il y avait alors à Paris une belle fille, une suédoise, cantatrice d'un charme réel et d'un talent fort recommandable, qui dans notre capitale était restée inaperçue, mais dont on se préoccupait dans tous les états scandinaves. C'était mademoiselle Henriette Nissen qui, à seize ans, avait été envoyée à Paris pour étudier le chant avec Manuel Garcia. On l'avait engagée au Théâtre-Italien, et elle avait débuté par le rôle d'Adalgise, de *Norma*, dont le rôle principal était chanté par la Grisi. Un soir qu'on jouait *Il Barbiere di Seviglia*, madame Persiani-Rosine ne put chanter, et la Nissen, qui la remplaça au

Digitized by Google

pied levé, s'y montra pleine de verve et fort piquante avec une teinte de mélancolie qui charma tout le monde. Sa réputation inaugurée ce soir-là et les applaudissements qu'elle reçut allèrent se répéter en écho à Stockolm, à Christiania et à Copenhague, où Siegfried Saloman les entendit avec son cœur. Il semblait difficile que les deux artistes se réunissent jamais. Pendant que la Nissen voyageait, chantant Rossini, Bellini, Verdi à Stockolm, à Dresde, à Milan, à Saint-Pétersbourg, à Mantoue, à Bologne, à Livourne, à Florence, à Rome, à Ferrare, d'où la révolution l'obligea de s'éloigner, à Londres où six semaines d'études de la langue anglaise lui permettaient de chanter dans l'opéra national à Covent-Garden, à Stockolm où on la réclamait comme une gloire du pays, à Leipzig, à Brême, à Oldembourg, à Francfort et à Berlin, son futur époux prenait postes sur postes, et courait de tous côtés à l'opposé. Enfin ils se rencontrèrent en Hollande, et là se renouvela entre Saloman et mademoiselle Nissen la comédie charmante qui, à Venise, s'était précédemment terminée par le mariage de Hasse et de la Faustina. Mademoiselle Nissen devint donc madame Saloman. Cantatrice et compositeur ne voyagèrent plus qu'en compagnie, s'éloignant avec soin de tous les pays que le soleil méridional caresse et promenant dans toutes les villes septentrionales où se trouvent des théâtres de musique, un de ces tendres et fiers ménages d'artistes qui sont à peu près inconnus à la France, à l'Italie, nous dirions même à l'Allemagne, et qui sont si communs dans le Nord où l'épouse fait respecter l'artiste, et où l'artiste n'est point déchue si elle est bonne mère, sage et fidèle compagne d'un mari qui l'honore et ne l'exploite pas.

Tout au-dessous du cercle polaire de l'Est à l'Ouest, en Europe, dans cette zone glacée qui s'est fait des façons de vivre auxquelles nos habitudes ne peuvent se comparer, s'agite une innombrable colonie d'artistes que la zone méridionale et la zone tempérée n'attirent guère. S'ils y viennent, c'est par hasard, et on ne les y rattrape plus. Le Nord et ses mœurs amollies et enfermées leur plaisent ; ils y sont acclimatés, gâtés, choyés. On s'y préoccupe de leurs intérêts, de leurs satisfactions, de leur honneur, de leur gloire, de leur fortune. Ils sont ouatés de bien-être dans le pays du froid, et ils y vivent aussi heureux que l'eider dans les neiges qui sont sa patrie, et sa patrie chérie, puisque la nature l'a faite pour lui, et lui pour elle.

Digitized by Google

IV

Nous venons de nommer les artistes, les compositeurs que l'exportation scandinave a donnés à l'Europe, mais maintenant nous devons signaler ceux que d'importation elle a réclamés à l'Allemagne et aux autres pays. Mais, d'abord, ceux à qui elle a donné naissance et qui n'ont pas abandonné la mère patrie, doivent être présentés au lecteur. Ils sont peu nombreux.

Jean Hansen est un écrivain danois, dont il est resté une dissertation intitulée : *Disputatio physica de sonorum quorumdam in chordis compiratione ad principia physicorum explicata.* Cette brochure, publiée en 1707, et qui n'est que le développement d'une thèse que le même Hansen avait soutenue à l'université de Copenhague, montre les préoccupations de l'époque en Danemark et en Norwége. Niels Hansen, autre musicien danois, est auteur d'un traité de chant qui a eu ses moments de célébrité. Gerber avait prétendu que cet ouvrage n'était qu'une traduction ou plutôt une imitation du livre de Hiller sur le chant; mais ce traité est une œuvre méditée de Niels Hansen. Il fut publié en 1777, à Copenhague, sous le titre : *Premiers principes de musique appliqués au chant*, et inaugura avec les leçons du maître ce système un peu inconnu à la France, de faire des musiciens avant de faire des chanteurs, la voix n'étant qu'un instrument, lequel gagne toujours à être discipliné et dirigé avec savoir et méthode. Quant à P. Groenland, c'était un amateur de musique qui fut codirecteur de la fabrique de porcelaine de Copenhague, après avoir été employé dans la chancellerie allemande. Des marches et des chants de bataille, des odes et des chants religieux, des sonnets de Schlegel musiqués à quatre voix et piano, telle est sa part comme compositeur. A Kiel, en 1782, il avait connu Cramer et il l'aida dans la rédaction de sa publication périodique *le Magasin de Musique.* C'était un dillettante écrivailleur, et ce qu'il a produit n'est ni meilleur, ni pire que tout ce qui se publie dans ce genre à Paris, en Angleterre, en Russie et même en Allemagne (1).

(1) Pour compléter cette monographie au double point de vue ethnique et musical, on consultera : — l'*Essai sur l'inégalité des Races humaines*, par M. A. de Gobineau, et l'*Ethnographie de la France*. par M. Jacques de Boisjoslin; — l'*Histoire générale de la Musique*, par F. J. Fétis; — le Dictionnaire biographique et suédois de Gezelius, et le Dictionnaire suédois de Musique par Charles Enwalsson; — et enfin le travail le plus caractéristique qui ait été fait sur ce sujet et qui est dû à M. le baron Blaze de Bury; il est intitulé : *la Musique du nord.*

Digitized by Google

Henrik Rung a composé des opéras nationaux. Il était né Danois, mais il avait vécu quelque temps à Milan, et Lamperti lui avait donné des leçons vocales. Rentré à Copenhague, il s'y établit avec succès comme professeur de chant et écrivit avec succès pour l'Opéra sur des livrets en langue danoise. Son opéra *l'Orage*, qui fut représenté sur le théâtre de Copenhague, y fut vivement applaudi et est resté au répertoire. *Federigo*, opéra en trois actes, obtint l'année suivante un succès non moins brillant. Mais la popularité de Rung dans les centres scandinaves est plus solidement basée sur ses airs populaires, ses chansons à boire harmonisées, ses romances à voix seule avec piano, ses ballades pour piano ou pour quatuor avec chœur, ses barcarolles et ses lieders. Tous ces opuscules ont un caractère particulier de nationalité. Quant à nous, nous préférons les douze chansons danoises à trois voix, avec ou sans accompagnement, que cet artiste a composées pour les enfants. Le ton des romances de Rung est mélancolique, vaporeux et touchant. Ses airs danois pour l'enfance sont une merveille.

L'évêque danois Thomas Kongo, qui fut comme poète et comme musicien un peintre de mœurs naïves, est l'auteur d'un chant que les voyageurs entendent encore chaque nuit à Copenhague. La mélopée populaire, avec ses couplets lents, pénétrés des mystérieuses impressions des longues heures nocturnes, que les veilleurs de nuit chantent dans la capitale du Danemarck, en coupant de longs silences les strophes qui se succèdent d'heure en heure, est en effet attribuée, et avec toutes sortes de raisons probantes, à cet évêque, musicien et poète, qui a été considéré quelquefois comme le régénérateur de la poésie danoise et que ses élégies remplies de finesse à la fois et de tendresse ont fait aussi comparer à Horace. Quelques-uns des psaumes de Kongo, qui est mort en 1703, ont été conservés dans le psautier danois.

Voilà, en bloc, les principaux maîtres nés en Danemark et restés fixés dans leur pays.

Les maîtres étrangers émigrés en Danemark sont plus nombreux.

Jean Hartman, qui mourut à Copenhague en 1791, et dont le fils Auguste Hartman, resté toujours en Danemark, était en 1841 cantor de l'église de la garnison à Copenhague, était né à Hambourg dans la première moitié du dix-huitième siècle. Vers 1760, il prit la maîtrise des Concerts à Rudolstadt. En 1768, il se rendit en Danemark, et le duc de Ploen lui confia la direction de sa musique concertante. Des duos pour cor, des airs variés pour piano et violon ou pour piano seul ont signalé ce compositeur, qui a laissé un nom plus autorisé dans le théâtre national du Danemark. C'était, comme compositeur, un imitateur de

Digitized by Google

Glück. Il écrivit deux opéras : *les Pêcheurs* et la *Mort de Balder*, dont les paroles sont en langue danoise. Il est l'auteur de l'hymne national et populaire : *le Roi Christian est au haut du grand mât*, que Meyerbeer a utilisé dans son drame de *Struensée*, comme thème principal d'un entr'acte qui a toujours été applaudi dans les Concerts de l'Athénée, et aux séances populaires de M. Pasdeloup. Des chants héroïques et nationaux étaient le genre dans lequel Hartman excellait.

L'un des premiers compositeurs étrangers qui aborda le théâtre à Copenhague fut Jean-Abraham-Pierre Schulz, qui était né à Lunebourg et n'arriva en Danemark qu'à l'âge de quarante ans. Fils d'un boulanger, il avait été destiné à l'état ecclésiastique, mais son invincible penchant pour la musique le fit admettre au chœur du collége de Saint-Jean, où il fit de rapides progrès. Il avait pour maître de clavecin l'organiste Schmügel, qui lui parlait sans cesse de Berlin et de toute la brillante musique qu'on y entendait. Schulz, qui n'avait pas quinze ans, parla de Berlin à ses parents qui, naturellement, le cloîtrèrent sévèrement au collége. Notre garnement n'hésita pas, et le voilà sur la route de son Eldorado, sans pain, sans argent. Il arrive. Son maître lui avait vanté Kirnberger, un cuistre musicastre fort célèbre de l'époque; l'enfant va chez Kirnberger qui, assez malveillant par habitude, se montre ce jour-là bon diable. Schulz, aussitôt installé au Gymnase berlinois est incorporé au chœur de chant avec l'autorisation de prendre part aux leçons qu'il avait tant souhaitées et qui, grâce à l'enseignement sec et pédantesque de Kirnberger, lui parurent d'abord d'un médiocre régal. Par compensation, il entendit les chefs-d'œuvre des grands maîtres exécutés par les artistes célèbres rassemblés dans la capitale de la Prusse, et cela le familiarisa avec l'enseignement de son protecteur. Les progrès de l'élève furent immédiats, et la lucidité de son esprit, son style clair et facile, le sentiment qu'il avait de la mélodie devinrent plus tard d'un grand secours pour Kirnberger, dont l'incontestable savoir se manifestait avec clarté dans la pratique, mais s'empêtrait immanquablement dans l'exposition de la doctrine selon l'incorrigible habitude des professeurs.

MAURICE CRISTAL.

(La fin prochainement.)

Digitized by Google

LES
CANTATRICES DRAMATIQUES

II
LA SAINT-HUBERTI

Troisième partie (1).

A Saint-Huberti s'était emparée victorieusement du principal rôle de l'*Armide* de Gluck, à qui elle valut un regain de trente représentations. Elle le chante en 1784 devant le roi de Suède, et la présence du royal touriste lui sert de prétexte pour faire parer la magicienne d'un nouvel habit. Mais, s'il faut en croire Castil Blaze, « M. Papillon de la Ferté, vieux, dévot, libertin et frappé d'imbécillité » il y a exagération « se prend de belle passion pour mademoiselle Maillard et lui fait confier, par ordre, le rôle de Didon. Mademoiselle Maillard y est outrageusement sifflée, et ce n'est que sur les pressantes sollicitations du Ministre, que la Saint-Huberti, justement offensée, reprend le rôle. »

Les correspondances conservées aux Archives nationales ne portent aucune trace de l'incident; mais on comprend qu'il y ait eu intérêt de la part des dieux officiels à n'en pas perpétuer le souvenir dans les lettres qui ménagent si peu les vulgaires mortels et même les déesses de l'Opéra. Nous verrons plus loin, du reste, que Castil Blaze, taxé avec quelque

(1) Voir les numéros des 1er décembre 1873 et 1er janvier 1874.

Digitized by Google

justice d'être médiocrement scrupuleux dans ses commérages, demeure cependant parfois confirmé par les preuves.

La Saint-Huberti rentre triomphalement à l'Opéra par Didon, après un voyage à Marseille où l'on a organisé pour elle des fêtes sur l'eau, et où, vêtue à la grecque, c'est au bruit des acclamations des descendants des Phocéens et des salves d'artillerie, que sa voiture, chargée de couronnes, circule dans la ville. La Saint-Huberti paye cet enthousiasme par quelques chansons provençales.

A la première représentation du *Faux Lord* de Piccini, à la Comédie Italienne, le parterre, les loges, accueillent comme une souveraine « celle qui fait, dit La Harpe, les délices de la Cour et de la ville. » C'est le souvenir de la reine de Carthage qui domine dans ces acclamations; mais c'est à tort que la *Biographie universelle* a voulu faire honneur à la Saint-Huberti de la réconciliation de Gluck et de Piccini. Il y a là erreur évidente. Les deux illustres rivaux ne furent réunis qu'une fois à souper chez Berton, le directeur de l'Opéra, et c'était vers 1777, date à laquelle la Saint-Huberti n'était qu'une simple coryphée. Depuis, ils ne se revirent plus. Ginguené, le biographe intime de Piccini, l'atteste, et il est le plus compétent.

La même *Biographie* (article Lacépède) donne raison à cette accusation de M. Desnoireterres, dans son ouvrage si étudié : *Gluck et Piccini,* relativement à un caprice de la grande actrice : sa simple volonté suffit à faire mettre de côté l'opéra d'*Omphale,* de Lacépède, dont les répétitions avaient commencé, et dont le principal rôle lui était destiné. Ce qui prouve quelle était à ce moment l'omnipotence de la Saint-Huberti à l'Opéra, c'est que Lacépède, musicien et naturaliste, qui semblait vouloir faire concurrence à Gluck avant de marcher dans la voie de Buffon, ne chercha pas à lutter contre ce caprice, quelque vif chagrin qu'il dût en éprouver, et retira son opéra. Reste à savoir si ç'a dû être une grande perte pour l'art, et si l'on ne devait pas plutôt des remerciements à l'intelligente et légitimement enthousiaste interprète de Didon.

Ici se place un épisode privé de la vie de la Saint-Huberti. En revenant de son voyage du midi, l'artiste s'éprit de Saint-Aubin, jeune haute-contre qui venait d'épouser Jeanne-Charlotte Schrœder, si célèbre ensuite à l'Opéra-Comique sous le nom de son mari. Rappelée, par l'expiration de son congé, à l'Opéra de Paris, madame Saint Huberti y fait engager Saint-Aubin.

C'est encore Castil Blaze qui raconte cette histoire et qui dit la tenir de madame Saint-Aubin elle-même. On pourrait cependant peut-être récuser ici l'imagination cancanière de l'auteur de l'*Histoire de l'Opéra;*

Digitized by Google

mais une lettre de M. de la Ferté, de 1785, porte cette phrase significative : « Madame Saint-Huberti m'a dit du bien de la voix de Saint-Aubin ; il est vrai que sa figure n'est pas très avantageuse. »

Il est difficile de ne pas reconnaître dans cette dernière réserve la préoccupation d'une femme qui ne veut pas laisser deviner les véritables motifs de sa démarche. Elle avait représenté Saint-Aubin comme disgracieux et épais. On fut étonné de trouver qu'il ne répondait pas, heureusement pour lui, à l'idée que la Saint-Huberti en avait fait naître.

Mais Saint-Aubin était très amoureux de sa femme, beaucoup plus jeune et plus jolie que la Saint-Huberti; il était père de deux enfants qui prolongeaient cette lune de miel dont ils étaient le fruit. Il ressentit le mal du pays—légitime, et serait retourné à Lyon, si la Saint-Huberti n'avait préféré le souci de faire venir sa rivale à la douleur de perdre tout à fait un infidèle.

Grâce à la Saint-Huberti, madame Saint-Aubin est engagée à l'Opéra et débute avec un grand succès dans *Colinette à la Cour*. On lui distribue le rôle de l'Amour, dans *Orphée*; mais elle refuse de monter dans le nuage qui doit la transporter sur la terre des simples mortels, prétextant qu'à Lyon, l'Amour arrive bourgeoisement sur le théâtre, sinon la canne, au moins son arc à la main. Bref, elle rompt avec l'Opéra (la Saint-Huberti n'y mit pas d'obstacle à coup sûr), et la gentille Saint-Aubin reçoit un ordre de début à la Comédie-Française, puis à la Comédie italienne où, la même année, sa grâce et sa finesse firent fureur dans *la Colonie* et *l'Épreuve villageoise* de Grétry.

Il n'est plus question, dans l'histoire intime de la Saint-Huberti, de Saint-Aubin, pas plus que de ce chevalier de Croisy qui avait eu pourtant, dit-on, des droits plus légitimes.

Les triomphes de province de la Saint-Huberti eurent à Paris des conséquences plus regrettables, plus durables tout au moins. Elle recherche moins l'occasion de paraître à l'Opéra, et surtout à l'approche de ses congés, occupe le temps qu'elle dérobe au public de la capitale, à étudier des rôles d'opéra comique qu'elle ajoute à son répertoire de province. De là de vives discussions avec la Direction et le Ministère, discussions où le bon droit n'est pas absolument du côté de l'actrice. On lui objecte que tandis qu'elle refuse de jouer trois ou même deux fois par semaine à l'Opéra, elle chante tous les jours en province. Elle répond qu'en province elle peut varier son répertoire tragique par la représentation d'œuvres d'un caractère moins fatigant, et finit par laisser échapper cet aveu, que si l'Opéra veut lui imposer un service aussi multiple, il n'a qu'à la payer, comme on la paie en province, où elle gagnerait trente mille francs par an.

Digitized by Google

C'est son « valet de chambre » qui est chargé généralement de reporter verbalement ses réponses au Directeur (elle ne sort notamment jamais le matin du jour où elle doit chanter); ce qui, d'après les accusateurs de la Saint-Huberti, lui permet de pouvoir nier ou modifier les engagements qu'elle a pris. N'acceptons que sous benéfice d'inventaire ces méchancetés et enregistrons un nouveau triomphe de la cantatrice dans *Pénélope* de Marmontel et Piccini, le 9 décembre 1785. « Madame Saint-Huberti, dit Marmontel dans ses *Mémoires*, est aussi admirable dans Pénélope que dans Didon. » Les applaudissements sont, du reste, presqu'exclusivement pour l'interprète. Elle est admirable dans la scène où elle fait raconter la vie d'Ulysse par Ulysse lui-même déguisé, qu'elle ne reconnaît pas, et où elle frémit des dangers qu'ont courus sa vie et sa constance.

Thémistocle, de Morel (toujours Morel) et Philidor, tombe à plat, malgré le concours de la Saint-Huberti (Mandane) et de Chéron (Thémistocle). L'actrice entre, il faut le dire, dans la période descendante de sa carrière. A l'une de ses réapparitions, on remarque qu'elle est assez froidement accueillie, ce qu'on attribue à ce que des voix plus fraîches ont été entendues par le public. Elle fait aussi une excursion malheureuse, par le rôle de Clytemnestre, dans l'emploi de mademoiselle Duplan qui avait quitté l'Opéra. Les Mémoires secrets de Bachaumont constatent que le résultat n'avait pas répondu à ce que l'on devait attendre du talent de la cantatrice.

Phèdre, d'Hoffmann, d'après Racine, musique de Lemoyne, vaut cependant un succès de tragédienne à l'élève du compositeur. « La Saint-Huberti joue admirablement Phèdre, » dit La Harpe. « Beaucoup de sensibilité, grande intelligence de la scène et une vérité rare dans le geste et les accents, » dit le *Journal de Paris.*

Les répétitions de *Phèdre* furent signalées par de vifs dissentiments entre le directeur et l'actrice. A ce moment, mademoiselle Gavaudan cadette, une des chanteuses les plus décriées, était en prison pour avoir donné à jouer. La Saint-Huberti la réclame pour répéter avec elle, mais on refuse de la lui donner toute une journée. Tout au plus permet-on à mademoiselle Gavaudan de sortir de prison l'après-midi, et de laisser dîner ensemble les deux actrices. Elles arrivent ensemble à la répétition du soir où Dauvergne constate leur joie de s'être revues. La Saint-Huberti écrit à M. de la Ferté une lettre des plus vives contre Dauvergne. Le surintendant répond par une lettre polie, mais froide, où il fait l'éloge significatif du Directeur attaqué, et rappelle à l'actrice que le public n'a pas aussi souvent qu'il le voudrait le plaisir de la voir. On

Digitized by Google

a vu plus haut quel sens il faut attribuer à ce reproche. Dauvergne constate l'effet de cette lettre sur Phèdre qui, à la répétition suivante, a la tête basse et ne regarde plus que le bout de ses souliers.

Les imputations les plus violentes sont dirigées contre la Saint-Huberti par Dauvergne dans ses lettres. Elle et Lemoyne sont « les deux plus méchantes créatures qui soient au monde, » « la Saint-Huberti est une impudente coquine. » Ailleurs, il raconte qu'il a fait dire à l'actrice qu'il a la plus grande estime pour son talent, mais qu'il n'a que du mépris pour sa personne. Dauvergne se dit sujet, dans les mêmes lettres, à des débordements de bile. On ne le démentira pas là-dessus.

Des accusations d'une nature plus délicate sont nettement formulées dans les mêmes documents, au sujet des relations de l'actrice avec les jeunes filles qu'elle forma à l'art du chant. Qu'il me suffise de dire que, s'il fallait en croire Dauvergne, la Saint-Huberti n'aurait pas été Ariane à Naxos, mais à Lesbos. Un ignoble pamphlet de l'époque, le *Vol plus haut*, qui diffame la Saint-Huberti de la façon la plus grossière, qui, à titre de reine des impures, en fait l'objectif d'une épître ironiquement ordurière, n'a aucune allusion cependant aux venimeuses — espérons qu'on peut le dire, — calomnies de Dauvergne. En revanche, le pornographe anonyme prétend que la Saint-Huberti achète à prix d'or l'amour qu'elle n'inspire plus. Rien dans les lettres de Dauvergne (et on voit qu'il ne ménage pas cependant la Saint-Huberti) ne donne à croire que la dernière de ces assertions ait pu avoir le moindre fondement. Sans prétendre donc présenter notre héroïne comme irréprochable, tirons cependant du peu d'accord de ses deux ennemis, cette conséquence, que l'on peut, sous ces pénibles rapports, n'ajouter foi à l'un ni à l'autre.

On conçoit cependant que, de son temps, la réputation de la Saint-Huberti n'ait été rien moins qu'immaculée. Aussi trouvons-nous dans Bachaumont trace d'une mortification assez sensible qu'elle éprouva. Pilatre des Roziers, ayant voulu organiser une fête pour le couronnement du buste de Buffon, demanda à la Saint-Huberti de vouloir bien faire servir son talent à l'exécution de la cantate composée pour la circonstance. La Saint-Huberti n'accepte qu'à la condition de faire partie du comité de dames chargé du détail de la cérémonie, mais cet honneur lui est refusé et alors elle refuse le concours de son talent.

Revenons à *Phèdre*. La reine avait déclaré qu'il n'était pas besoin de faire beaucoup de dépense pour avoir à Fontainebleau des opéras de cette espèce. A la troisième représentation, la salle était vide, la pièce est « déracinée, » disait-on. Castil-Blaze raconte que l'existence de l'Opéra fut prolongée, parce que Quidor, inspecteur de police, qui avait

Digitized by Google

les vénalités féminines de bas étage dans son département, les contraignit à venir peupler la salle de l'Opéra, et y envoyait en même temps ses brigades pour applaudir.

Dans l'année théâtrale 1787-1788, la Saint-Huberti ne chanta que trente fois. Au commencement de 1787, l'actrice s'avise de partir avant la clôture de l'Opéra et, sans demander congé, vient en Alsace. Sur la plainte du directeur, il est écrit à Strasbourg d'empêcher cette artiste d'y jouer, et elle reçoit ordre de revenir sans délai dans la capitale.

Ce ne serait pas toutefois sans s'être montrée sur le théâtre de la capitale de l'Alsace, car voici les vers qu'elle y inspira à un mélomane, en jouant le rôle de Didon :

Romains, qui vous vantez d'une illustre origine,
Voyez d'où dépendait votre empire naissant :
Didon n'eut pas de charme assez puissant
Pour arrêter la fuite où son amant s'obstine.
Mais si l'autre Didon, ornement de ces lieux,
Eût été reine de Carthage,
Il eût, pour la servir, abandonné ses dieux,
Et votre beau pays seroit encor sauvage.

Ce madrigal, qui ne manque pas d'élégance, serait, toujours s'il faut en croire Castil-Blaze, du jeune Napoléon Bonaparte; ce qui semble difficile à concilier avec les faits historiques, d'où il résulte que le futur empereur, alors très souffrant, passa en Corse l'hiver de 1786 et presque toute l'année 1787. Il n'arriva à Paris que le 22 novembre, et se dirigea de là sur Auxonne où était son bataillon d'artillerie.

La Saint-Huberti en était toujours à ce point stationnaire du talent qui fait prévoir la décadence. Depuis quatre années, aucune des partitions nouvelles qu'elle avait interprétées, n'avait produit d'explosion victorieuse; elle en était réduite à demander aux œuvres déjà consacrées ses moyens d'effet sur le public. On sait qu'elle avait su rajeunir le rôle d'Armide; elle était sublime dans l'*Alceste*, et avait donné à l'air saisissant : « *Divinités du Styx*, » cette puissance dont madame Viardot, de nos jours, a retrouvé le secret pour cette même invocation. Elle aimait encore à se montrer le même soir dans deux rôles de caractère opposé pour prouver la flexibilité de son talent, et c'est ainsi que l'affiche, en 1788, l'annonce à la fois dans Clytemnestre d'*Iphigénie en Aulide*, et dans Colette du *Devin de village*.

Mais les rivales se succèdent contre la reine de Carthage, et madame Cheron (mademoiselle Dozon), de l'Opéra, lui prend le rôle d'Antigone. Mademoiselle Maillard, la future déesse de la Raison des fêtes républi-

Digitized by Google

caines, lutte révolutionnairement contre une illustration fatiguée, que sa voix commence à moins servir. Le dernier incident un peu retentissant de la vie théâtrale de la Saint-Huberti est comique et n'a plus rien de glorieux. Il s'agit d'un chignon commandé pour l'amante d'Énée, et dont le coiffeur Desnoyers demande 232 livres. Vives réclamations du Comité de l'Opéra ; mais les experts donnent raison à l'artiste capillaire ; seulement il fut enjoint solennellement aux pensionnaires trop éprises du postiche, de ne plus commander de ces œuvres d'art sans que la Direction n'en ait connu d'avance le prix, dont la seule Didon pouvait encore faire excuser l'excès.

L'amour avait pris d'ailleurs dans la vie de la Saint-Huberti la place dont l'art et la gloire semblaient pour elle se retirer. Ce n'était plus là une simple fantaisie, comme pour Saint-Aubin, distingué par elle dans un duo à Lyon, enlevé et aimé jusqu'à l'expiration de l'engagement du chanteur ; c'était une vraie passion, éclatant avec toute la violence d'un retour offensif d'âge et dont les inspirations devaient être bien funestes à la grande artiste.

Henri de Launay, comte d'Entraigues (l'orthographe de ce dernier nom lui fut très disputée), élève de l'abbé Maury et neveu du comte de Saint-Priest, l'un des derniers ministres de Louis XVI, homme d'esprit et très séduisant, gentilhomme-faiseur, auteur d'un mémoire publié en 1788 sur les États-Généraux, avec un retentissement des plus révolutionnaires, candidat démocrate d'abord, député royaliste ensuite, inspira un violent attachement à celle à qui la faveur du public échappait. Voici une lettre de la Saint-Huberti à son amant, et il est impossible d'y méconnaître l'accent d'un cœur vraiment épris :

« Tâche un peu que Cabanis m'aime afin qu'il me guérisse. J'ai peur de mourir depuis que tu m'as dit que tu croyais pouvoir m'aimer toujours. Je le crois autant qu'il est en moi de croire à ce qui ne dépend pas de nous. Voilà ce que c'est d'aimer les gens pour eux ou pour leurs vertus ; moi, je suis bien sûre de t'aimer toujours, quoi qu'il arrive, parce que, avant de t'aimer, je te désirais toutes les bonnes qualités. Si ton cœur est malade, dans quel état crois-tu le mien ? Mon bien-aimé, quand je pense qu'il ne tiendra qu'à nous d'être heureux, mon cœur tressaille de plaisir ; mais cette idée ne rend pas le moment bien agréable ; je travaille à être indépendante et je me tue ; si j'ai perdu par mes fatigues réitérées la fraîcheur de la jeunesse, qui est un agrément pour le vulgaire des hommes, j'espère qu'en formant mon cœur sur celui que j'aime, il me tiendra lieu de tout ce qu'un autre que toi peut désirer. »

Cette lettre, dont la date n'est pas donnée par MM. de Goncourt

Digitized by Google

qui l'ont citée, remonte évidemment à la phase de gloire laborieuse et lucrative de la Saint-Huberti, et répond ainsi indirectement, mais indiscutablement, aux imputations de débauches effrénées ou de marchés honteux dont, à ce même moment, elle était l'objet. Ce témoignage irrécusable nous montre la Saint-Huberti sous l'empire d'un sentiment exclusif, presque idéal, qui s'ennoblit par le dévouement avant de se légitimer par le mariage.

L'influence de la Saint-Huberti avait baissé à l'Opéra. La Révolution grondait; l'émigration du comte d'Entraigues achève de décider sa maîtresse.

En avril 1790, Didon quitte Paris et va rejoindre à Lauzanne le comte d'Entraigues, qui l'épousa le 29 décembre de la même année. Mais si l'amour fait ce mariage, la reconnaissance seule devait donner le prétexte de le rendre public.

Agent actif de Louis XVIII, d'Entraigues est arrêté en 1797, à Milan, par ordre de Bonaparte qui l'accuse d'une conspiration dont les preuves doivent se trouver dans le portefeuille du prisonnier. D'Entraigues qui, après avoir quitté la France en 1789, s'était, en Russie, fait naturaliser sujet du Czar, réclame vainement pour le droit des gens violé en sa personne. La Saint-Huberti lui devient plus utile que les principes de Wattel. Alceste vient jouer auprès de son mari le rôle de Fidelio et le fait évader de sa prison.

Le mariage fut alors déclaré. D'Entraigues et sa femme s'étaient réfugiés à Vienne; ils étaient à Gratz dans cette même année 1797; et nommé ensuite conseiller de l'Empire en Russie, d'Entraigues devint maître de secrets importants qui n'étaient plus seulement ceux de la Comédie, entre autres des articles cachés du traité de Tilsitt. Il les porta à Londres à Canning qui le pensionna; mais la police impériale veillait. Fouché avait envoyé deux agents en Angleterre; et en faisant agir un agent vénitien ou soi-disant tel, on corrompt un Piémontais nommé Lorenzo, domestique du comte, qui livre les dépêches échangées entre Canning et son maître, en laisse prendre copie, et les remet ensuite aux deux destinataires sous des enveloppes différentes.

Le comte habitait avec sa femme Barner-Terrace, au comté de Surrey, dans le voisinage de Londres. Le 21 juillet 1812, il reçoit des dépêches scellées d'un cachet particulier qui l'appelaient dans la capitale de l'Angleterre le lendemain. Il est probable que la trahison de Lorenzo n'avait pu échapper à Canning et à sa police, et le domestique infidèle crut ou dut comprendre qu'une explication entre son maître et le ministre anglais allait le perdre.

Digitized by Google

Le 22, au moment où le comte allait se mettre en route, Lorenzo le frappe d'un coup de poignard, après avoir tiré sur lui un coup de pistolet. La malheureuse Saint-Huberti, qui attendait son mari dans la voiture, s'élance; elle est frappée elle-même du poignard dans la poitrine, et tombe mortellement blessée en voulant revenir vers cette voiture. Lorenzo était allé se faire sauter le crâne auprès du comte d'Entraigues, qui s'était traîné expirant dans sa maison. La Saint-Huberti et son mari ne survécurent que quelques instants.

Telles sont les dernières indications qui résultèrent du témoignage du cocher du comte, seul témoin du crime, et dont la déposition même devant le jury anglais sembla assez embarrassée. Beaucoup de bruits coururent; on prétendit que Lorenzo avait péri par l'ordre de ceux mêmes qui l'employaient. Mais la justice britannique déclara constant le double meurtre et le suicide du domestique dans la malle de qui on retrouva les enveloppes décachetées des dépêches livrées par lui. Le gouvernement de la Grande-Bretagne fit faire une perquisition dans le logis du mort, et s'empara de tous les papiers.

Ainsi finit la Saint-Huberti. Elle avait connu toutes les misères, atteint à tous les honneurs. De glorieuse artiste, elle était devenue presque grande dame, et sa signature, d'une écriture élancée, avait eu toujours quelque chose d'aristocratique. On voyait la comtesse d'Entraigues porter le cordon de Saint-Michel, que Louis XVIII lui avait donné pour la récompenser des services rendus à sa cause, et surtout, ajoutait-on, pour avoir sauvé avec d'Entraigues, évadé des prisons de Milan, grâce à sa femme, le portefeuille de l'agent diplomatique que l'on croyait et qui pouvait, en effet, renfermer des papiers de haute importance.

La Saint-Huberti n'échappa point sans doute à des faiblesses; mais un dévouement sincère et cruellement payé releva les dernières années de sa vie. Elle eut parfois les petitesses de la coulisse, mais nulle n'a mieux su découvrir les plus vastes horizons de la scène. Si cette aile d'un charmant génie, avant de tomber brisée dans le sang, n'a pu assez éviter de raser quelques courants impurs pour n'en pas demeurer un moment souillée, elle s'est élevée du moins, le fait reste incontestable, aux plus éclatantes, aux plus vraies sublimités de l'art.

PAUL FOUCHER.

Digitized by Google

LE THÉATRE DE L'ATHÉNÉE

Une des rares entreprises dramatiques de Paris qui intéressent sérieusement l'art musical, l'Athénée, vient de disparaître momentanément. L'administration de ce théâtre, depuis longtemps plongée dans d'inextricables embarras, avait sombré il y a environ deux mois. Les artistes, n'étant point payés, avaient refusé leur service, et pendant deux soirées consécutives les portes de l'Athénée étaient restées fermées. La direction, cependant, espérant sortir de ce mauvais pas, avait continué de faire afficher, en dissimulant sa fâcheuse situation sous l'annonce d'un relâche pour cause d'indisposition. Elle n'en put mais; mais au bout de deux jours, les artistes, réunis en société, reprirent le cours des représentations. Ce ne pouvait être que pour peu de temps. En effet, le mercredi 3 décembre, ces derniers spectacles cessaient, l'Athénée était décidément effacé du nombre des théâtres parisiens, et le samedi suivant, le personnel de ce théâtre s'en allait donner des représentations à celui du Château-d'Eau (1).

Nous ne savons ce qu'il adviendra de l'Athénée, et il est à souhaiter qu'une nouvelle administration, plus intelligente ou plus heureuse que

(1) Le premier spectacle donné au théâtre du Château-d'Eau, le samedi 6 décembre, par les artistes de l'Athénée, se composait de *la Dot mal placée*, de M. P. Lacome, et de *Dimanche et Lundi*, de M. Ad. Deslandres. Mais je ne sais pourquoi on avait jugé à propos de modifier et d'amplifier le titre du premier de ces deux ouvrages, en l'intitulant, pour la première fois, *Pepita, ou la Dot mal placée*.

Digitized by Google

les précédentes, vienne rendre la vie à cet établissement utile, mais jusqu'ici bien infortuné. En attendant, il nous a semblé que le moment était propice pour publier une notice historique sur ce théâtre qui, en somme, n'a pas été sans rendre de réels services, et qui peut être appelé à en rendre un jour de nouveaux. L'Athénée, dans l'espace de sept années, a eu deux existences bien distinctes, l'une comme entreprise de concerts, l'autre comme théâtre lyrique ; la première ne pouvait avoir une bien grande originalité, mais la seconde fixe l'attention, en ce sens que l'Athénée a produit un certain nombre d'œuvres estimables dans divers genres, parmi lesquelles il suffira de citer les suivantes : *Fleur de thé*, de M. Charles Lecocq ; *Valse et Menuet*, de M. Louis Deffès ; *Dimanche et Lundi*, de M. Adolphe Deslandres ; *Madame Turlupin*, de M. Ernest Guiraud ; *Dans la Forêt*, de M. Charles Constantin ; *Monsieur Polichinelle*, de M. Deléhelle ; *la Guzla de l'Emir*, de M. Théodore Dubois, etc., etc., sans compter plusieurs traductions importantes, telles que *le Docteur Crispin*, des frères Ricci ; *les Masques*, de M. Pedrotti ; *les Brigands*, de Verdi ; et *Sylvana*, de Weber.

Nous allons donc retracer, avec tout le soin et toute l'exactitude possibles, la trop courte carrière de l'Athénée, l'un des établissements dramatiques les plus intéressants qui aient vu le jour depuis le décret de 1864, par lequel a été définitivement consacrée la liberté de l'industrie théâtrale.

Dans le courant de l'année 1866, un riche banquier, M. Bischoffsheim, connu par son dilettantisme, résolut de doter Paris d'une salle de concerts qui lui manquait d'une façon si absolue. Il fit construire cette salle, élégante de forme et de décoration, dans les sous-sol de la maison située au n° 17 de la rue Scribe, à l'angle de la rue Neuve-des Mathurins, derrière l'Opéra, et lui donna le nom de salle de l'Athénée.

M. Bischoffsheim n'était mu par aucun désir de lucre. Il voulait que le local aménagé par lui servît à la fois à des concerts et à des conférences, le tout sans rétribution aucune, les bénéfices de l'entreprise devant être attribués à diverses associations éducatrices et morales. M. Pasdeloup, directeur des Concerts populaires, fut chargé d'organiser la partie musicale de cette entreprise, qui devait alterner avec la partie littéraire et comprendre les grandes œuvres symphoniques et vocales du passé et du présent. M. Pasdeloup réunit donc un nombreux orchestre, dont il avait les éléments dans la main, forma un personnel choral considérable, s'assura le concours de virtuoses éminents, tant chanteurs qu'instrumentistes, et l'ouverture de l'Athénée se fit solennellement, le 21 novembre 1866, en présence d'un public choisi. Nous ne croyons pouvoir

Digitized by Google

mieux faire, pour retracer l'ensemble de cette séance, que de reproduire le compte-rendu qu'en fit alors la *Revue et Gazette musicale*, et que voici presque en son entier :

« Malgré son nom ancien, l'Athénée est une institution toute nouvelle, consacrée à la musique, à la littérature, à la science et à la charité. Son fondateur, en homme vraiment intelligent et généreux, a fait construire tout exprès une salle commode, élégante et décorée avec un goût parfait, dans une des maisons de la rue Scribe, à quelques pas du futur Opéra. Il est évident que l'architecte a pris pour modèle la grande salle de notre Conservatoire, dont la réputation est si bien établie, et en a reproduit les principales divisions en loges, galerie et parquet. L'orchestre y est placé de même sur une estrade, derrière laquelle s'élève un orgue magnifique, construit par la maison Mercklin et Schütz.

« En sa qualité de secrétaire du comité des actionnaires de l'Athénée, M. Eugène Yung était chargé du discours d'ouverture, et il s'est acquitté en fort bons termes d'une mission acceptée non sans peur, mais pour demeurer sans reproche, comme il l'a déclaré en commençant. Le fondateur de l'Athénée, a-t-il dit, nous a prié de ne pas le nommer, et nous croyons pouvoir lui faire ce plaisir. Pour toute récompense, pour toute faveur, il a demandé ses entrées aux séances, et il nous a semblé assez juste de les lui accorder. Quant aux actionnaires, ils auront cela de commun avec beaucoup d'autres, qu'ils comptent sur de beaux dividendes, et qu'ils n'en toucheront jamais; mais il faut se hâter de dire qu'ils n'en seront pas moins heureux et fiers de leur spéculation.

« Tout ce que l'entreprise produira de bénéfice appartiendra de droit aux associations fondées pour l'éducation gratuite, pour l'instruction et la moralisation des diverses classes. Aucune somme ne sera palpée que sur la quittance d'un des chefs de ces Associations.

« Voilà quel sera l'emploi des revenus de l'Athénée, revenus qui auront une double source : les concerts et les conférences. Trois fois par semaine, les lundis, mercredis et vendredis, on y entendra de la musique exécutée par les meilleurs artistes français et étrangers ; les mardis, jeudis et samedis, on y écoutera des orateurs, des lecteurs venus des divers coins du globe, qui traiteront tous les sujets et bien d'autres encore : *De omni re scibili et quibusdam aliis*.

«.... La musique s'est posée largement sous la direction de M. Pasdeloup. Constatons que l'orchestre et les chœurs ont supérieurement rempli leur tâche, soit dans la *Schiller-Marsch*, soit dans *le Départ*, chœur avec accompagnement, de Mendelssohn, ainsi que dans l'introduction de *Moïse*, de Rossini, et dans un fragment de *l'Enfant Prodigue*, d'Auber.

Digitized by Google

Un élève du Conservatoire, M. Gailhard, qui possède une très belle voix de basse, chantait la partie de *Moïse*, et c'est madame Vandenheuvel-Duprez qui a dit la ravissante chanson du chamelier de *l'Enfant prodigue*. A travers tous ces morceaux, Joachim, le célèbre violoniste, est venu exécuter en maître un concerto superbe, et il a fait preuve d'un talent de plus en plus élevé. Dans l'air d'Elvira de *Don Giovanni : Mi tradi quell' alma ingrata,* madame Vandenheuvel-Duprez ne s'était pas montrée moins classiquement habile et distinguée. »

On a vu que les concerts de l'Athénée avaient lieu les lundis, mercredis et vendredis, le mardi, le jeudi et le samedi étant consacrés aux conférences. Ces concerts étaient remarquables à beaucoup d'égards : au point de vue de l'exécution d'abord ; puis, en ce qui concerne les grands virtuoses qui s'y faisaient entendre ; et enfin, sous le rapport de leur composition, dans laquelle n'entraient que des œuvres saines, élevées et d'une haute portée. Nous allons donner ici, avec le nom des artistes qui se sont produits à l'Athénée, le répertoire à peu près complet des œuvres qui y ont été exécutées sous la direction de M. Pasdeloup.

Voici d'abord les noms des solistes :

Chant. — MM. Laurent, Bollaërt, Jalama, Lepers, Périé, mesdames Vandenheuvel-Duprez, baronne de Caters, Oxtoby, Mayer, Guillemin, Laura Harris.

Instruments. — MM. Léonard, Joachim, Kœmpel, Sarasate ; Wilhelmj, Montardon, Jules Steffens, mademoiselle Castellan (violon), M. Chauvet (orgue); MM. Henri Ravina, Alfred Jaëll, Théodore Ritter, mesdames Montigny-Remaury, Massart, Clauss-Szarvady, Octavie Caussemille, Constance Skiwa, Maria Krebs (piano); M. de Vroye (flûte); M. Bottesini, contrebasse.

Passons à la liste des œuvres exécutées.

Oratorios. — *Les Saisons*, de Joseph Haydn ; *le Désert*, de M. Félicien David.

Cantate. — *Ode à Sainte-Cécile*, de Handel.

Mélodrames. — *Le Songe d'une Nuit d'été*, de Mendelssohn ; *les Ruines d'Athènes*, de Beethoven ; *Struensée*, de Meyerbeer.

Musique religieuse. — Messe de madame la comtesse de Grandval (exécutée pour la première fois le 1er avril 1867); messe en *ré*, de Beethoven.

Musique dramatique. — Fragments de *Mireille*, de M. Gounod ; air

Digitized by Google

de *Faust*, de M. Gounod ; marche et chœur du *Tannhaüser*, de M. Richard Wagner; air d'*Idoménée*, de Mozart.

Musique de chant. — Valse de Venzano.

Chœurs. — Chœurs d'*Athalie*, de Mendelssohn ; chœurs d'*Ulysse*, de M. Gounod; *le Départ*, chœur de Mendelssohn; chœur de Rameau.

Symphonies. — Symphonie en *ut* majeur, symphonie en *la*, de Beethoven ; symphonie en *la*, de Mendelssohn; symphonie inédite de M. Lacheurié, second prix de Rome de 1856 (exécutée pour la première fois le 15 février 1867).

Musique symphonique. — Première suite d'orchestre, de M. Jules Massenet (exécutée pour la première fois en mars 1867 ; à la seconde exécution, M. Massenet est rappelé par le public); *Invitation à la valse*, de Weber.

Ouvertures. — *Ossian*, de M. Niels Gade ; *Médée*, de M. Bargiel; *le Vaisseau fantôme*, *Tannhaüser*, de M. Richard Wagner; *Fidelio*, de Beethoven ; *Lurline*, de Wallace; *le Freischütz*, de Weber.

Concertos. — Concerto de violon, de Beethoven (exécuté par M. Joachim) ; concerto de violon, de Mendelssohn (M. Sarasate); concerto de piano, de Mendelssohn (M. Théodore Ritter); concerto de piano en *mi* bémol, de Beethoven; concerto de piano en *ré* mineur, de M. Henri Litolff (mademoiselle Octavie Caussemille); concerto de violon, de Rode (mademoiselle Castellan).

Morceaux divers, pour instruments.— *Hommage à Grétry*, fantaisie de violon, de M. Léonard (Léonard); *Chacone*, de Bach, pour violon (Joachim) ; *le Trille du Diable*, sonate pour violon, de Tartini (Joachim); fantaisie pour la contrebasse, sur *Lucie de Lammermoor*, *le Carnaval de Venise* (Bottesini) ; *Lieder*, de Schumann, transcrits pour le piano par Liszt (mademoiselle Constance Skiva) ; *Polonaise*, de Chopin (mademoiselle Constance Skiwa).

Plusieurs concerts eurent lieu à l'Athénée, en dehors du répertoire ordinaire et du personnel attaché à l'établissement. Nous citerons particulièrement une séance donnée par le quatuor Alard-Franchomme, les deux belles soirées de musique religieuse données pendant la Semaine-Sainte par la Société académique de musique sacrée dirigée par M. Charles Vervoitte, et un superbe concert donné par la Société de musique classique (fondation Beaulieu). La Société Vervoitte fit entendre un *Quemadmodum* extrait du *Te Deum* d'André Romberg, un *Incarnatus* de Vittoria, diverses œuvres de son directeur : *Domine Deus*, *Ave verum*, *Agnus Dei*, *Panis angelicus*, enfin une *Marche aux flambeaux*,

Digitized by Google

de Meyerbeer. La Société Beaulieu fit entendre la cantate : *Héro*, paroles de Saint-Victor, qui avait valu le grand prix de Rome à son fondateur en 1810, des fragments d'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, le quatuor célèbre de *Stratonice* et un duo d'*Euphrosine et Coradin*, de Méhul, des fragments d'une messe solennelle de Paisiello, enfin le concerto en *si* mineur, de Hummel, exécuté par madame Remaury-Montigny. Nous mentionnerons encore deux concerts donnés par les élèves de l'institution de Notre-Dame-des-Arts.

Tandis que les séances musicales se succédaient ainsi régulièrement, il en était de même des séances littéraires. Dans le nombre des conférences qui furent faites à l'Athénée, la musique trouvait sa place, et nous devons, entres autres, signaler les suivantes, en donnant les noms des orateurs.

13 décembre 1866. — M. Emile Montégut : *De l'influence désastreuse et bienfaisante de la musique* (voilà au moins un programme original);

27 décembre. — M. Lissajous : *L'Acoustique des yeux;*

26 mars 1867. — M. Honoré Chavée : *L'Art* (avec démonstrations au piano);

4 avril. — M. Francisque Sarcey : *Les derniers ouvrages de M. Offenbach et le goût actuel à propos de ses œuvres;*

20 avril. — *La Téléphonie ou Langue musicale universelle* (avec expériences).

Cependant, l'entreprise en partie double de l'Athénée ne semblait pas née viable, et ne paraissait pas sympathique au public, qui ne l'encourageait guère. Pour mieux dire, nous croyons que la salle était mal située, et que l'Athénée, placé ailleurs, aurait parfaitement réussi, étant donné le goût général qui, depuis quelques années, porte le public vers la musique sérieuse et le pousse du côté des tendances les plus nobles de l'art. Quoi qu'il en soit, les produits étaient si manifestement inférieurs aux dépenses, qu'à partir de Pâques 1867, c'est-à-dire du 21 avril, les engagements des choristes, qui finissaient à cette époque, ne furent point renouvelés, et que les concerts devinrent purement symphoniques. Mais dans ces conditions, l'affaire restait encore onéreuse, et le vendredi 31 mai, avait lieu le dernier concert.

ARTHUR POUGIN.

(La suite prochainement.)

Digitized by Google

MICHEL HAYDN

1737 — 1806 (1)

'est dans le cours de l'automne de 1797, que Weber, alors âgé de onze ans, fut amené à Salzbourg par son père, Antoine de Weber. Celui-ci était venu dans cette ville pour y prendre la direction du théâtre, fort éprouvé par les incertitudes et les émotions dans lesquelles les premières années de guerre et de gloire françaises avaient jeté l'aristocratie et le peuple autrichien. L'entreprise d'Antoine de Weber ne réussit guère plus que celles qui l'avaient précédée ; cependant il persévéra et tint bon devant l'indifférence du public, jusqu'au jour où le pays de Salzbourg fut directement menacé.

Entre temps, le jeune Weber avait pu profiter d'une occasion qui influa favorablement sur sa carrière. Placé par son père à la *Chapelle*, il avait attiré l'attention de Michel Haydn, et celui-ci s'était offert à lui donner gratuitement des leçons de clavecin, de contrebasse et de chant. L'élève se montra fort assidu et fit des progrès assez rapides pour que Haydn, sûr désormais d'avoir rencontré un enfant de génie, l'engageât avec résolution dans les sentiers ardus de la science musicale.

M. de Weber, fils de l'auteur du *Freischütz*, a dépeint Michel Haydn sous les traits d'un vieillard assez grognon, peu communicatif et surtout très rude dans ses manières. Il ne faisait en cela que reproduire l'appréciation de son père, dont le souvenir s'est arrêté de préférence, parmi ses professeurs, à Heuschkel, son premier maître, et à Vogler, son

(1) Voir le numéro du 15 décembre.

Digitized by Google

initiateur aux éternelles beautés de l'art musical, quoiqu'il ait rendu justice, en toute occasion, au zèle qui anima Haydn durant tout le temps que celui-ci lui enseigna l'étude aride du contrepoint, sans oublier le fatras de règles démodées dont on encombrait alors la mémoire des apprentis musiciens. Et, en effet, Haydn, dans son admiration pour le jeune Weber, le faisait tellement travailler que, suivant l'expression de M. de Weber, son père en était arrivé à l'état de squelette. Comme compensation à cette maigreur insolite, l'élève avait été, il faut bien le dire, mis à même par son maître de publier, au bout d'une année d'étude, six petites fugues écrites correctement. Or, on sait de quels éclats d'enthousiasme le père de Weber rehaussa publiquement et en tous lieux le mérite de ce premier essai : il écrivit à tous les grands éditeurs pour leur proposer des œuvres de son fils et invita les critiques les plus autorisés à célébrer sa gloire naissante.

Mais qui songeait alors à la musique en Allemagne, et surtout en Autriche? La grande voix du canon résonnait seule du Zuydersée au golfe de Naples, et la vieille Germanie tremblait devant nos régiments héroïques. Déjà deux fois elle avait sollicité la paix, et deux fois elle avait rallumé la guerre. La patience française était à bout. Un effort surhumain pouvait seul assurer la tranquillité. Cet effort, on le fit. Culbutés à Marengo, hachés en morceaux dans les bois de Hohenlinden, battus en Bavière, battus en Italie, les Autrichiens, dispersés, affolés, décimés, s'enfuirent dans toutes les directions, abandonnant canons, bagages et drapeaux. En vain, le prince Charles tenta de s'opposer au flot envahisseur. Tandis que Macdonald poursuivait Laudon l'épée dans les reins jusqu'à Bassano, et que Brune poussait Bellegarde jusqu'à Trévise, les braves de Richepanse et de Ney passaient sur les débris de l'armée de Bavière pour se donner la main, puis opéraient leur jonction avec les soldats d'Augereau et, marchant sur Vienne, forçaient, aux portes de la ville, l'empereur à traiter avec Bonaparte.

Dans cette invasion vertigineuse, le petit pays de Salzbourg, placé sur la route des vainqueurs, avait été fortement éprouvé. La division Lecourbe, chargée de prendre le Tyrol à revers, avait enlevé la Salza après un violent combat; puis elle avait passé comme une trombe à travers la ville de Salzbourg, pour flanquer la marche de Moreau dans les montagnes en débordant la gauche ennemie. Ce mouvement était capital, et Lecourbe avait, en cette occasion, joint à sa perspicacité stratégique bien connue des prodiges de valeur et de ténacité.

Salzbourg vit donc passer les vainqueurs poursuivant les vaincus la baïonnette dans les reins, puis, comme toujours, des traînards, la lèpre

Digitized by Google

des armées, demeurant en arrière pour piller et abuser du désordre jeté dans les esprits par les horreurs de la guerre, mais qui, du moins, isolés et désavoués, ne compromettent point une nation, comme cela a été maintes fois le cas pour nos envahisseurs en des circonstances récentes. Une troupe de ces maraudeurs se répandit donc dans Salzbourg, à la suite des soldats de Lecourbe, et y commit des actes déplorables. C'est ce qui ressort d'une lettre de Michel Haydn, que son grand âge et sa modeste situation n'avaient point mis à l'abri de ces violences. On lira avec intérêt cette lettre, adressée au compositeur Sigismond Neukomm, et qui porte cette curieuse suscription, écrite en français, suivant la mode du temps :

De Salzbourg.

A Monsieur

Monsieur Sigismond Neukomm, maître de la musique et du clavecin, et mon très cher ami,

à Vienne.

Auf der Wien in der Jaegergasse, n° 20.

Vienne, 9 février 1801.

« ..... *Je suis encore bien portant; mais pour dire que ma position soit bonne? rien n'est moins vrai. Figurez-vous que deux hussards, auxquels on avait stupidement ouvert la porte de la maison, se sont jetés sur moi et ont dirigé leurs sabres vers ma poitrine; puis ils prirent l'argent qui se trouvait dans la cassette :* 96 *florins* 20 *kreutzers* (1), *qui m'auraient fait vivre* 3 *mois. Vous pouvez vous figurer aisément combien cette circonstance me met en arrière et quels prodiges d'économie il me faudra faire dorénavant. En outre, je dus leur donner mes* 2 *montres. Les cruels! ne savaient-ils point combien au moins une montre est utile à un homme d'affaires? — Ils ont également trouvé dans la cassette une tabatière en argent que m'a donnée dernièrement, à Vienne, M. Marschall; une autre en nacre, doublée en écaille et montée en argent; une autre en marbre, et encore une autre en pierre. Par bonheur, j'avais serré en un autre endroit les* 2 *tabatières qui m'ont été données, l'une par mon frère et l'autre par M. de Reich. Un précieux souvenir de Vienne me reste donc?*

Joseph Haydn, à qui son frère avait fait part de ces infortunes, répara

(1) Environ *deux cent seize* francs.

Digitized by Google

les désastres causés par l'action honteuse des deux traînards, en remplaçant les montres volées par une montre en or, et en annonçant à Michel Haydn qu'il le faisait son légataire universel. Cette nouvelle fut pieusement accueillie, mais la montre vint surtout rasséréner l'âme du vieillard, dont la joie fut complétée par le retour de son élève Weber, que l'arrivée de l'armée française avait éloigné de Salzbourg.

Depuis son départ de cette ville, celui-ci avait mené une vie errante. Il était allé d'abord à Munich, où il avait fait de la lithographie, puis à Chemnitz, en Saxe, où l'on avait représenté son opéra *la Fille de la Forêt,* et de là à Freiberg, où il avait eu une vive polémique avec les musiciens de la ville, que son père avait traités de *méchants roquets.* C'est au mois de novembre de l'année 1801 que François Weber ramena son fils à Salzbourg, où l'appelaient des règlements de comptes relatifs à son ancienne entreprise théâtrale. Ils y restèrent jusqu'en juillet 1802. Le jeune Weber employa ce temps à composer la musique d'un opéra comique intitulé *Pierre Schmoll et ses voisins,* pour lequel il voulait primitivement employer une orchestration en dehors des règles adoptées, suivant des préceptes contenus dans un article de journal tombé sous ses yeux, et qui tendaient à faire renaître l'emploi d'instruments anciens et tombés en oubli. L'imagination ardente du futur auteur du *Freischütz* s'était enflammée à cette lecture, et il ne songeait plus qu'à faire de son *Pierre Schmoll* un *Musée des antiques.* Haydn l'arrêta à temps, et ses conseils furent écoutés. Il en résulta une partition écrite simplement et qui valut à son auteur la flatteuse attestation qu'on va lire et qui parut le 2 juin 1802 dans la *Gazette* de Salzbourg :

« J'ai assisté hier avec un véritable plaisir à une audition privée de l'opéra *Pierre Schmoll et ses voisins,* dont la musique est de mon élève M. Charles-Marie de Weber, et je ne puis faire autrement que d'attester en toute sincérité et suivant ma conviction, que cet opéra est travaillé de main d'homme et tout à fait conformément aux strictes règles du contrepoint; qu'il est traité avec feu et qu'il traduit fidèlement le texte; que M. de Weber est en même temps un des plus remarquables pianistes de notre temps, et que, par suite, je tiens pour juste et pour dû, de recommander mon cher élève au monde musical entier. »

Le séjour de Weber à Salzbourg fut la dernière joie de Haydn. La guerre et les changements qu'elle avait amenés dans le gouvernement de son pays d'adoption (1), avaient frappé son imagination, et quoique le

(1) Le prince-archevêque de Saltzbourg s'était retiré à Vienne avec une pension; il avait été remplacé dans ses fonctions souveraines par le grand-duc de Toscane, alors en disponibilité.

Digitized by Google

nouveau souverain eût doublé ses appointements, il ne pouvait se faire au nouvel ordre de choses. Renonçant à ses excursions claustrales, il borna désormais ses plaisirs à de rares visites à la cave du couvent de Saint-Pierre, et renfermé dans sa chambre de travail, pour échapper à femme et à diable, il composa sans relâche, entassant messes, vêpres et saluts, comme aux plus beaux jours de ses stations chez les bons moines. La quantité d'ouvrages qu'il écrivit durant les quelques années qui précédèrent sa mort est considérable; sa fécondité fut extraordinaire, et peut-être même la succession trop rapide de ses productions fut-elle cause de leur apparente infériorité. D'une nature trop serviable et trop bienveillante pour résister aux indiscrètes exigences de ceux qui l'entouraient, Haydn composait souvent dans de mauvaises dispositions d'esprit, ou acceptait de mettre en musique des vers détestables. Cependant il avait conscience de sa valeur, car mainte fois il lui arriva de s'écrier, quand on lui reprochait ces complaisances : « Donnez-moi de bons textes et la protection encourageante d'un prince, comme c'est le cas pour mon frère, et je ne resterai pas en arrière de lui. »

Il ne faut point croire cependant d'après ce qui précède, que les ouvrages de Michel Haydn ne puissent figurer avec honneur à côté de ceux de son frère. Ceux qui les ont étudiés leur accordent de nombreux mérites, en tête desquels il convient de placer le profond sentiment religieux dont ils sont empreints. La foi naïve du compositeur s'y révèle tout entière; elle leur prête le cachet d'une adorable simplicité; elle en fait des modèles de traduction musicale des prières chrétiennes. D'autres compositeurs de musique sacrée ont donné plus d'éclat à leurs œuvres; aucun n'a atteint la perfection de Michel Haydn sous le rapport du sentiment, et aussi, hâtons-nous de le dire, sous le rapport de la richesse des harmonies. Rappelons-nous d'ailleurs l'appréciation de son talent par Joseph Haydn, qui s'y connaissait. Un tel certificat est, à lui seul, un brevet de gloire et un passeport pour la postérité. Et qu'on ne croie pas qu'une indulgence fraternelle ait dicté l'opinion du grand Haydn; Mozart et l'abbé Vogler l'appuyent de tout le poids de leur estime : Mozart, en collectionnant avec soin les œuvres de Michel Haydn, Vogler en les donnant comme modèles à ses élèves : « Les compositions de Haydn, disait ce dernier, sont particulièrement intéressantes à ce point de vue, qu'elles ne visent point à l'effet, qu'elles ne sacrifient point à la mode et qu'elles sont écrites dans un style sévère qui leur assure une place parmi les ouvrages vraiment *classiques*. »

A ce titre, et sur cette recommandation, l'étude de l'œuvre de Michel Haydn ne saurait être indifférente aux jeunes musiciens. Ils peuvent y

Digitized by Google

puiser d'utiles enseignements et s'y perfectionner dans l'art d'écrire correctement, sans nuire au développement de l'inspiration. Et à cette occasion, nous sommes en mesure d'informer la jeunesse musicale studieuse que, par suite d'une heureuse circonstance, la bibliothèque du Conservatoire de Paris, qui ne possédait que de rares ouvrages du vieux maître salzbourgeois, va s'enrichir d'un nombre considérable de ses productions. La *Chronique Musicale* en donnera prochainement la liste. Entre temps, nos lecteurs nous sauront gré de donner ici le catalogue des œuvres de Michel Haydn connues et classées en diverses collections.

EDMOND NEUKOMM.

(La fin prochainement.)

Digitized by Google

REVUE DES CONCERTS

CONCERTS POPULAIRES : Prélude de *l'Arlésienne*, — de *Lohengrin;* Ouverture de *Piccolomini* de M. V. d'Indy. — CONCERT NATIONAL : *Concerto* pour violon de M. Lalo. Fragment de *Jean le Précurseur*, drame biblique en trois parties, de MM. L. Gallet et Albert Cahen. Fragment d'*Athalie* de Mendelssohn. La Bénédiction des poignards des *Huguenots*. — CONCERTS DANBÉ : *La bataille de Marignan*. Fragment d'*Hippolyte et Aricie*. — SOCIÉTÉ CLASSIQUE : Soirée de réouverture. — CONCERT DU LONDON-QUATUOR, — DE MADEMOISELLE MARS, — DE MADAME SCHWINDT-MARTIN.

CONCERTS POPULAIRES. — Le sixième concert de la deuxième série a été riche en attractions : la symphonie en *mi bémol* de Mozart, dont le menuet est une des plus charmantes inspirations du grand maître; des fragments de *l'Arlésienne* de M. G. Bizet; le concerto en *ut mineur*, pour piano, de Beethoven, et un prélude du *Lohengrin* de Wagner. Mais procédons par ordre.

Le prélude de *l'Arlésienne* débute par une belle et large mélodie, bien développée, jouée à l'unisson par tous les instruments à cordes, sauf les contrebasses; et lorsque les autres instruments viennent se joindre au quatuor, M. Bizet a su admirablement varier les timbres de son orchestre. J'aime moins la seconde partie du prélude qui précède le menuet : elle m'a semblé vague, peu mélodique, trop wagnérienne enfin; mais *le Carillon* est un morceau d'un effet ravissant, auquel le public, selon moi, n'a pas rendu toute la justice qu'il mérite. Le concerto de Beethoven a été l'occasion d'un véritable triomphe pour M. Alfred Jaëll. Il est impossible de mieux faire pénétrer dans l'âme du public les beautés de cette œuvre si variée, qui se termine par les difficultés les plus foudroyantes, et en même temps de mieux faire ressortir les qualités du piano, ce bel instrument, dont certains esprits chagrins ont médit, sous le prétexte qu'il *ne prolonge pas les sons*.

Digitized by Google

J'arrive au prélude du *Lohengrin*. La profonde science des effets d'orchestre chez Wagner n'est pas à discuter. Son manque absolu de mélodie et de rhythme ne l'est pas davantage; d'où il résulte que, selon les sensations du public, — j'excepte les fanatiques, — tous ses morceaux, le prélude du *Lohengrin* compris, sont accueillis par les applaudissements des uns et les sifflets des autres. Quant au prélude, figurez-vous une phrase unique de deux à trois cents mesures, sans mélodie, sans rhythme, sans un arrêt, sans un repos, sans une demi-cadence. Les violons débutent seuls par un *pianissimo*. Au bout d'une centaine de mesures, les violoncelles et les contrebasses continuent la phrase commencée; au bout de cinquante autres mesures, les instruments à vent, cuivres et timbales, jugent à propos de prolonger cette phrase, qu'ils jugent également à propos d'abandonner après un temps indéterminé, laissant aux instruments à cordes le soin de la finir *pianissimo*, comme ils l'avaient commencée. En un mot, c'est un long écheveau que Wagner a dévidé, ne s'arrêtant que par force, lorsque le fil lui a manqué.

Le septième concert de la même série nous a donné une Suite d'orchestre écrite par J. Sébastien Bach en 1718. L'instrumentation en est variée et puissante. L'allegro de l'ouverture est très développé et fort brillant; l'effet en serait encore plus grand peut-être, si le motif fugué se détachait de l'andante par un silence ou un point d'arrêt. La gavotte, très originale, se fait surtout remarquer par de magnifiques rentrées de cor.

L'ouverture des *Piccolomini* de M. V. d'Indy (première audition) appartient à cette école moderne qui a l'horreur du rhythme et de la mélodie, et qui ne se complaît à rien tant qu'à mettre de la métaphysique en musique.

N'ayant pas eu le programme en mains, j'avoue à ma honte n'avoir pu saisir, malgré tous les efforts de mon imagination, ce que l'affiche m'a révélé plus tard, savoir qu'un passage de cette ouverture exprime « les combats de Marx Piccolomini entre son amour et son devoir, » et un autre, « le triomphe du devoir. »

Quatre salves d'applaudissements des plus nourris ont témoigné à M. Marsick le plaisir qu'il a fait éprouver au public dans le concerto de Vieuxtemps. Coup d'archet sûr, vigoureux et léger, phrasé large, chant bien nuancé et expressif, justesse parfaite, tel est l'actif du talent de ce jeune et brillant violoniste.

Henry Cohen.

Digitized by Google

Concert National. — Un des compositeurs les plus remarquables de notre jeune école symphonique, M. Lalo, l'auteur de *Fiesque* et du *Divertissement* pour orchestre dont nous avons rendu compte dans l'avant dernier numéro, vient d'écrire un *Concerto* pour violon, que M. Sarasate a exécuté avec un immense succès au concert du 18 janvier dernier. Ce *concerto* n'est pas, comme beaucoup de morceaux de ce genre, une pièce plus ou moins brillante, uniquement destinée à faire valoir les qualités d'un virtuose, c'est une œuvre symphonique sérieusement méditée, dont le développement est conduit par un instrument dominant, ici le violon, et dans laquelle l'orchestre tient une place importante et n'est pas réduit au rôle effacé de simple accompagnateur. Il n'y faut point chercher ces hardiesses et ces difficultés trop souvent stériles, telles que l'usage de la double et de la triple corde, la simultanéité de l'action de l'archet avec les effets de *pizzicato*, les grands arpèges qui embrassent presque deux ou trois octaves, et en un mot toutes ces témérités de mécanisme plus bizarres que vraiment musicales, que Paganini et Vieuxtemps se plaisaient à entasser dans leurs œuvres. Le concerto dont il s'agit a été composé spécialement pour M. Sarasate et, partant de ce point que les meilleures qualités du jeune virtuose sont la sensibilité et l'expression, M. Lalo a composé avant tout une œuvre mélodique et *chantante*. Son *concerto* se divise en deux parties : la première débute par un récit lent qui sert d'introduction à un allegro d'un style large et sévère. Le violon solo s'empare, dès le commencement, de l'idée principale et la développe sous ses formes les plus variées en dialoguant avec l'orchestre et en brodant çà et là sur le tissu mélodique, une foule d'arabesques capricieuses d'une élégance parfaite. L'andantino qui ouvre la seconde partie, est un nocturne délicieux. Le contour mélodique, d'une grande pureté de lignes, flotte légèrement sur un accompagnement en sourdine rempli d'harmonies fines et délicates, d'où il s'échappe parfois des bouffées d'accents et d'accords d'une suavité pénétrante. Ce morceau plein de poésie et de sentiment, se relie directement à un final, conçu dans le style pittoresque, vigoureusement rhythmé, et qui couronne de la manière la plus brillante cette œuvre remarquable (1). M. Sarasate l'a exécutée en virtuose de la bonne école, il a surtout *chanté* l'andantino avec beaucoup de sentiment; les sons qu'il tire de son instrument sont d'une grande pureté; ils manquent un peu de puissance et d'ampleur, et pèchent parfois sous le rapport de la justesse.

(1) Le *Concerto* de M. Lalo, avec accompagnement de piano, réduit par l'auteur, vient de paraître chez MM. Durand et Schœnewerk.

Digitized by Google

Dimanche dernier, c'était le 4e concert de la 3e série, c'est-à-dire, un concert avec chœurs. Après l'ouverture du *Freischütz*, M. Sarasate a joué pour la seconde fois le *Concerto* de M. Lalo; cette nouvelle audition a obtenu un aussi vif succès que la première; l'œuvre est définitivement classée parmi les meilleures productions de l'école moderne, et appartient désormais au répertoire des concerts de musique classique. Je pense que M. Sarasate ira prochainement la faire connaître au public des *Concerts populaires* et aux abonnés du Conservatoire, comme il l'a déjà fait pour le concerto de M. Max Bruch.

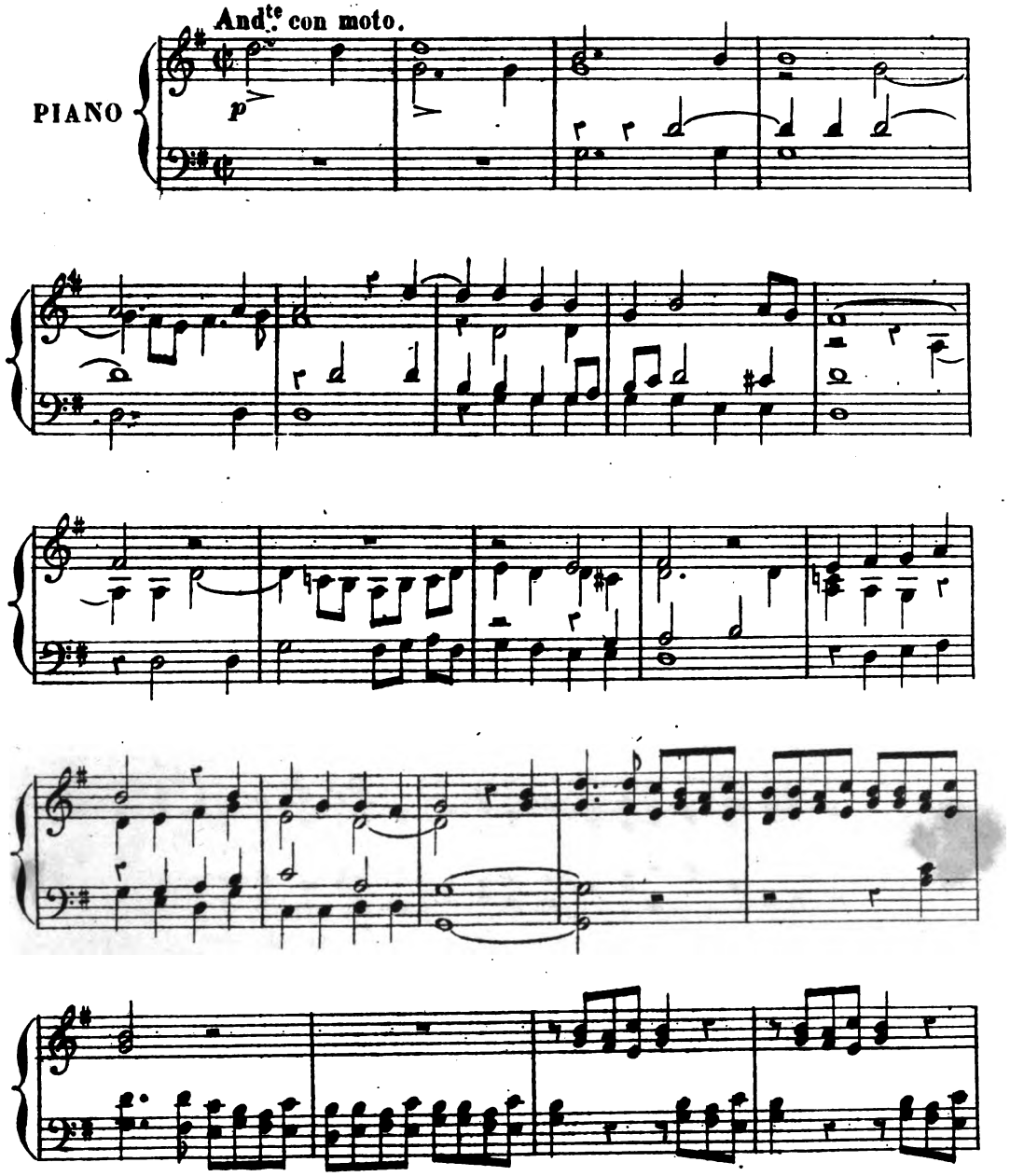
M. Caron et les chœurs ont ensuite exécuté des fragments extraits d'un drame biblique en trois parties, dont les paroles sont de M. L. Gallet et la musique de M. Albert Cahen. Ce drame, intitulé *Jean le Précurseur*, reproduit les principaux épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste. On nous en a donné deux scènes : 1° le peuple salue l'arrivée de Jean, chœur religieux; 2° prédication de Jean et baptême des néophites, air avec chœurs. Le chœur religieux, d'une facture assez distinguée, manque d'expression et de caractère; la scène du baptême contient quelques passages assez heureux, entre autres le récitatif du commencement soutenu par les instruments de cuivre, l'andantino à trois temps et la prière : « Seigneur, reçois leurs vœux. » Ce qui manque le plus dans ce drame biblique, c'est la couleur et le sentiment religieux; les deux scènes que nous avons entendues, sont des morceaux d'opéra, elles n'ont rien du style de l'oratorio. Ce style, nous le retrouvons à un haut degré de perfection dans les fragments d'*Athalie* qui succédaient à la musique de M. A. Cahen. Mendelssohn, élevé dans les traditions de l'école de Sébastien Bach et poussé vers la musique sacrée par son caractère un peu mystique et son esprit profondément religieux, a écrit deux oratorios de grandes dimensions, *Elie* et *Paulus*, qu'on exécute souvent en Allemagne et en Angleterre, à côté des chefs-d'œuvre de Bach et d'Haendel. M. Pasdeloup nous a fait entendre *Elie* dans deux concerts donnés le 6 et le 13 avril 1862. *Athalie* tient le milieu entre le drame lyrique et l'oratorio : c'est une œuvre extrêmement remarquable, dont l'Odéon vient de donner quatre ou cinq représentations qui ont obtenu le plus grand succès. Les fragments exécutés dimanche au Concert national, se composaient des trois chœurs : « Tout l'univers est plein de sa magnificence, » — « Quel astre à nos yeux vient de luire, » — « O promesse, ô menace. » — Le premier est d'un style grandiose et respire l'enthousiasme religieux; le second renferme un admirable cantique à deux voix, « O bienheureux mille fois » d'une expression touchante, et d'une simplicité adorable.

Digitized by Google

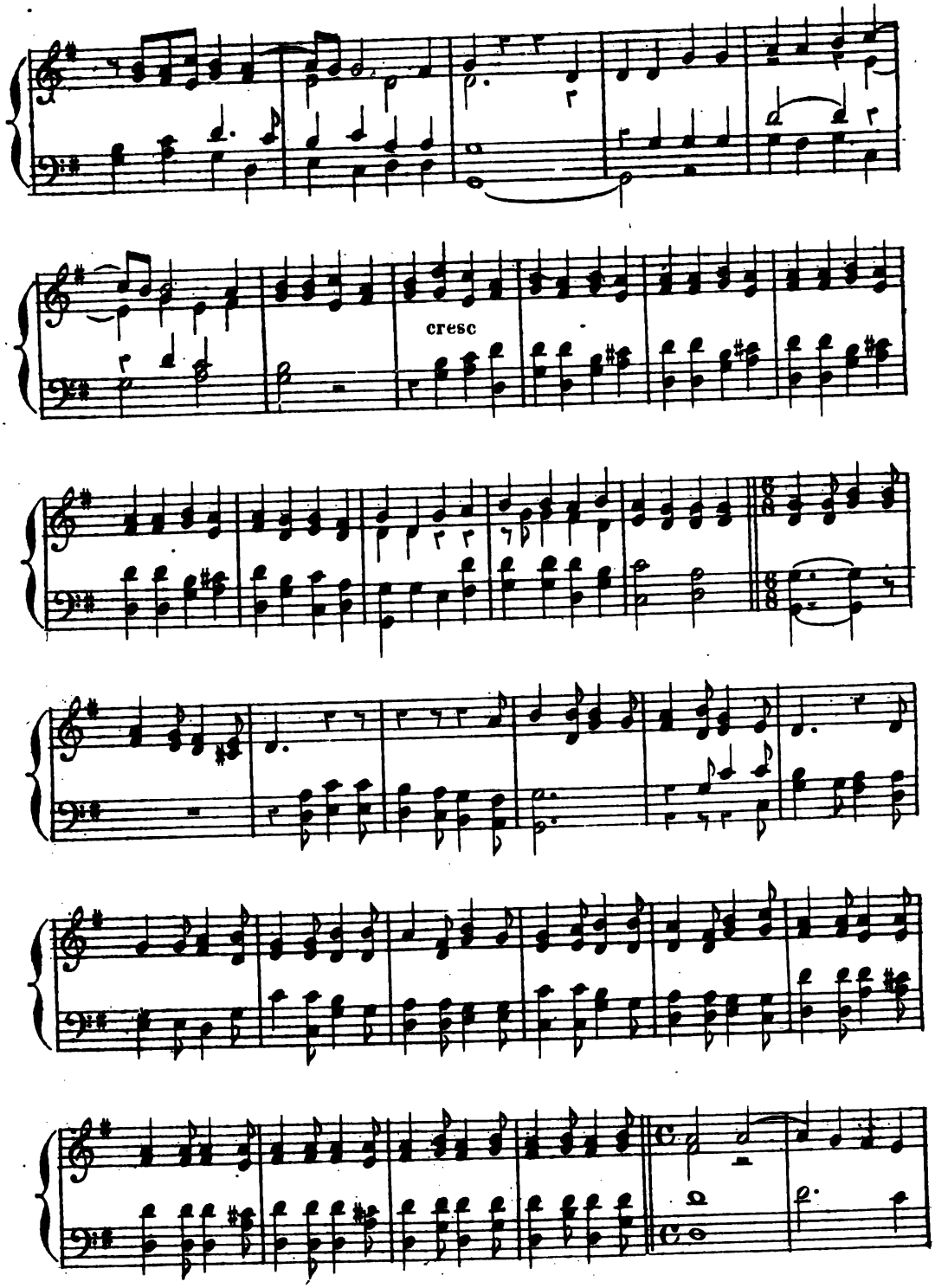
BATAILLE DE MARIGNAN

Musique de **Clément JANNEQUIN** (1525)

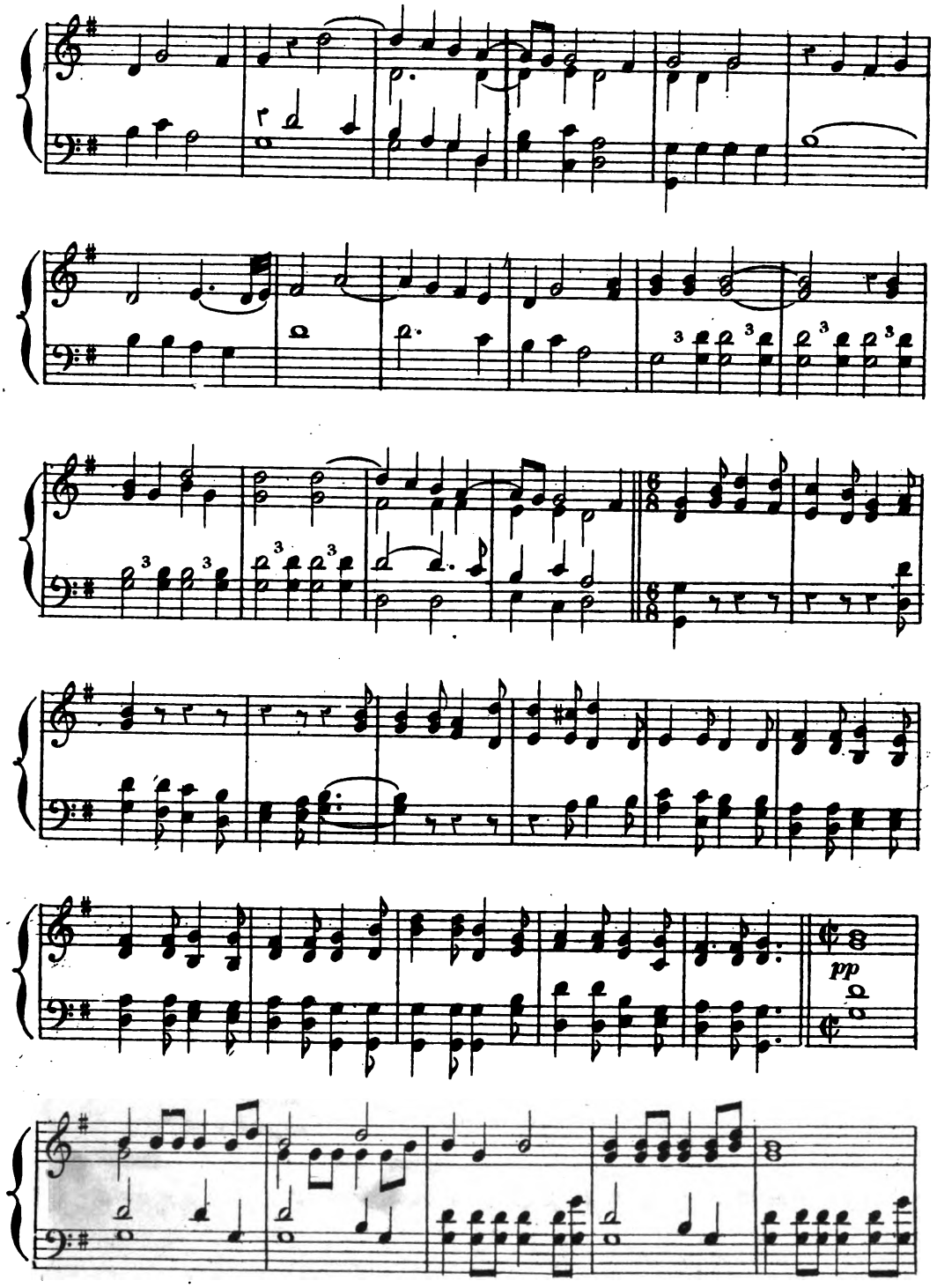
CHŒUR à 4 VOIX réduit pour le PIANO.



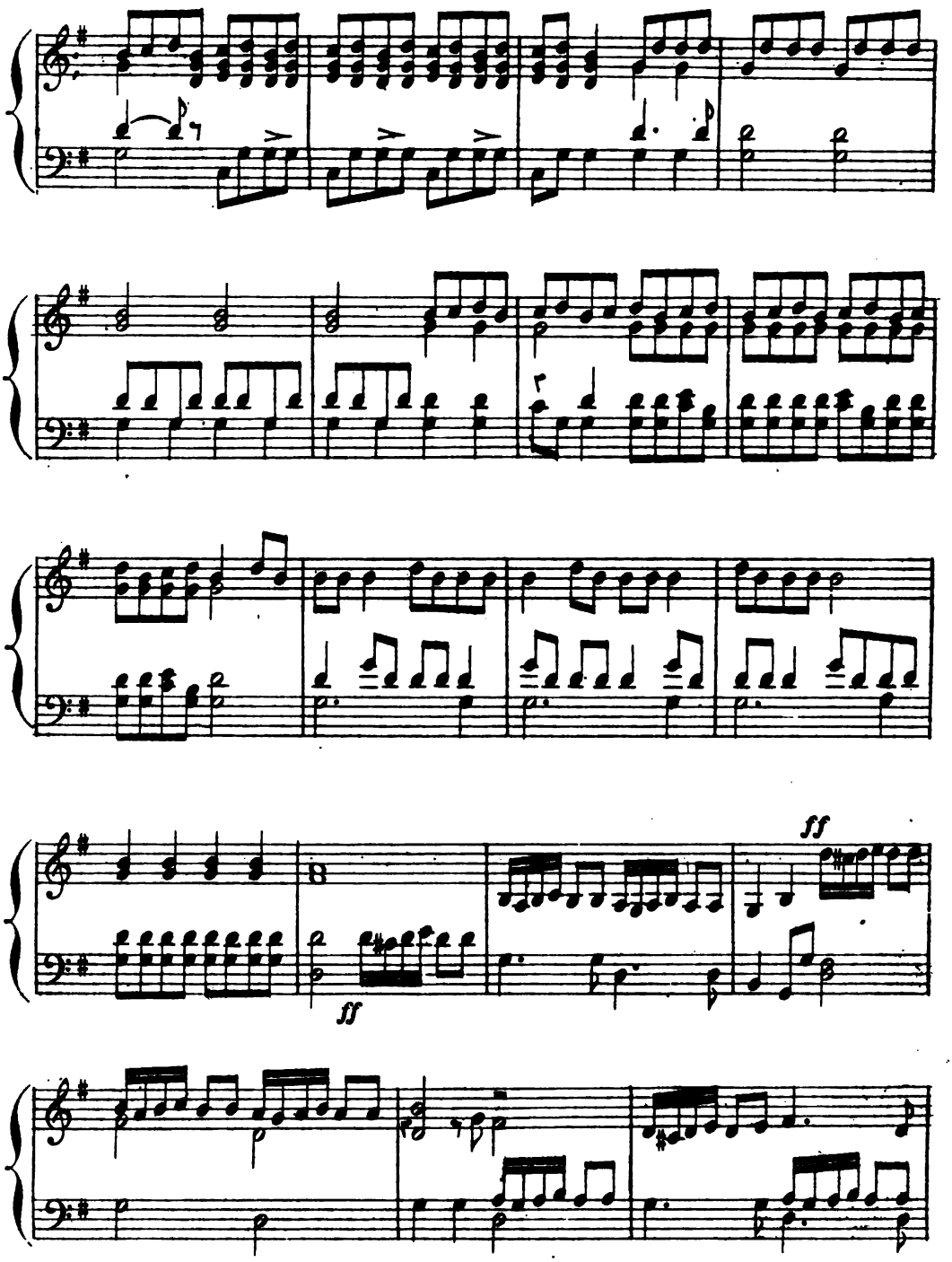
Digitized by Google



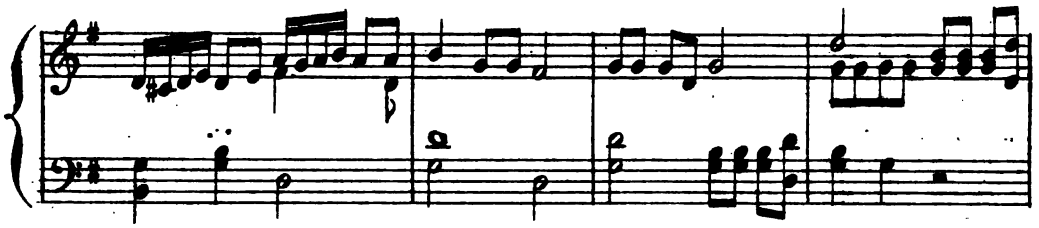
Digitized by Google

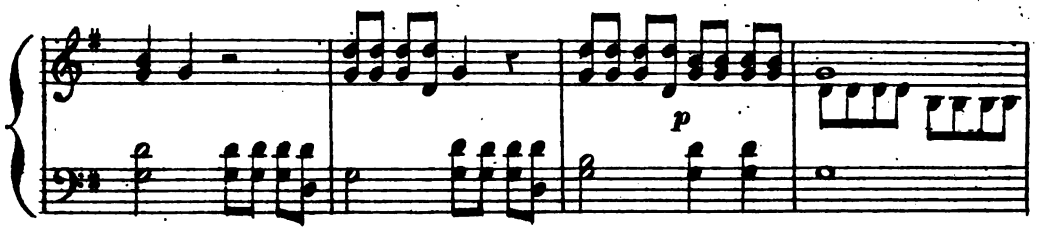


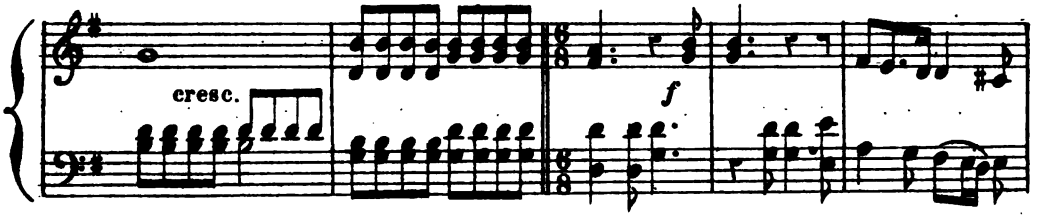
Digitized by Google

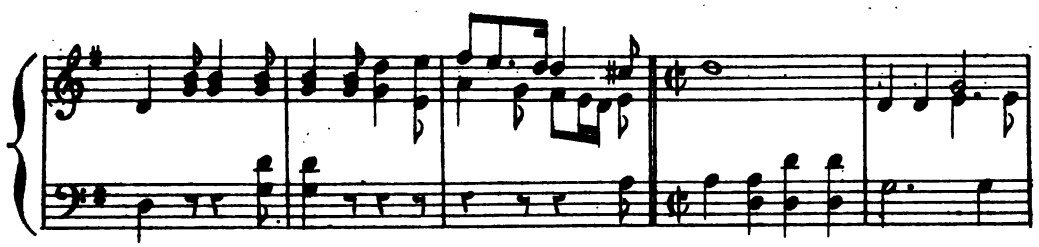


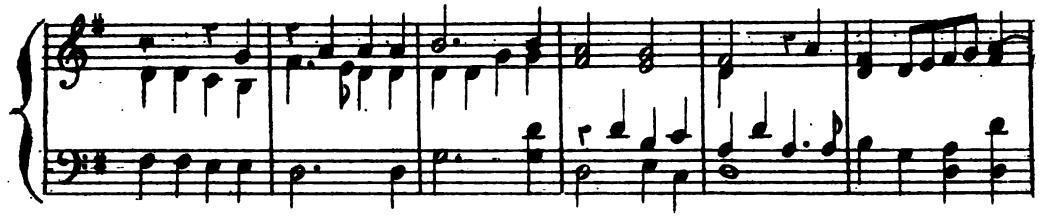
Digitized by Google



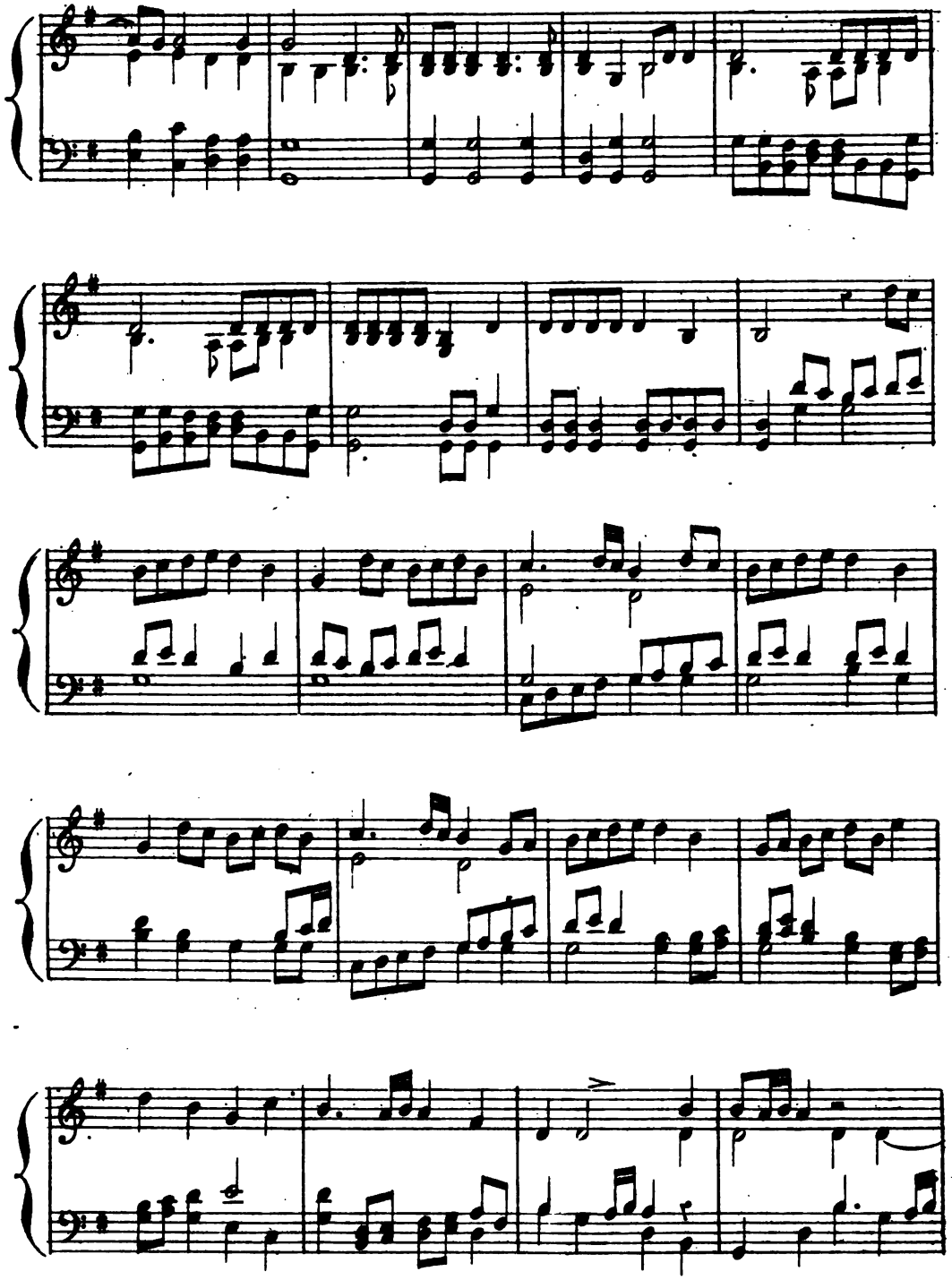




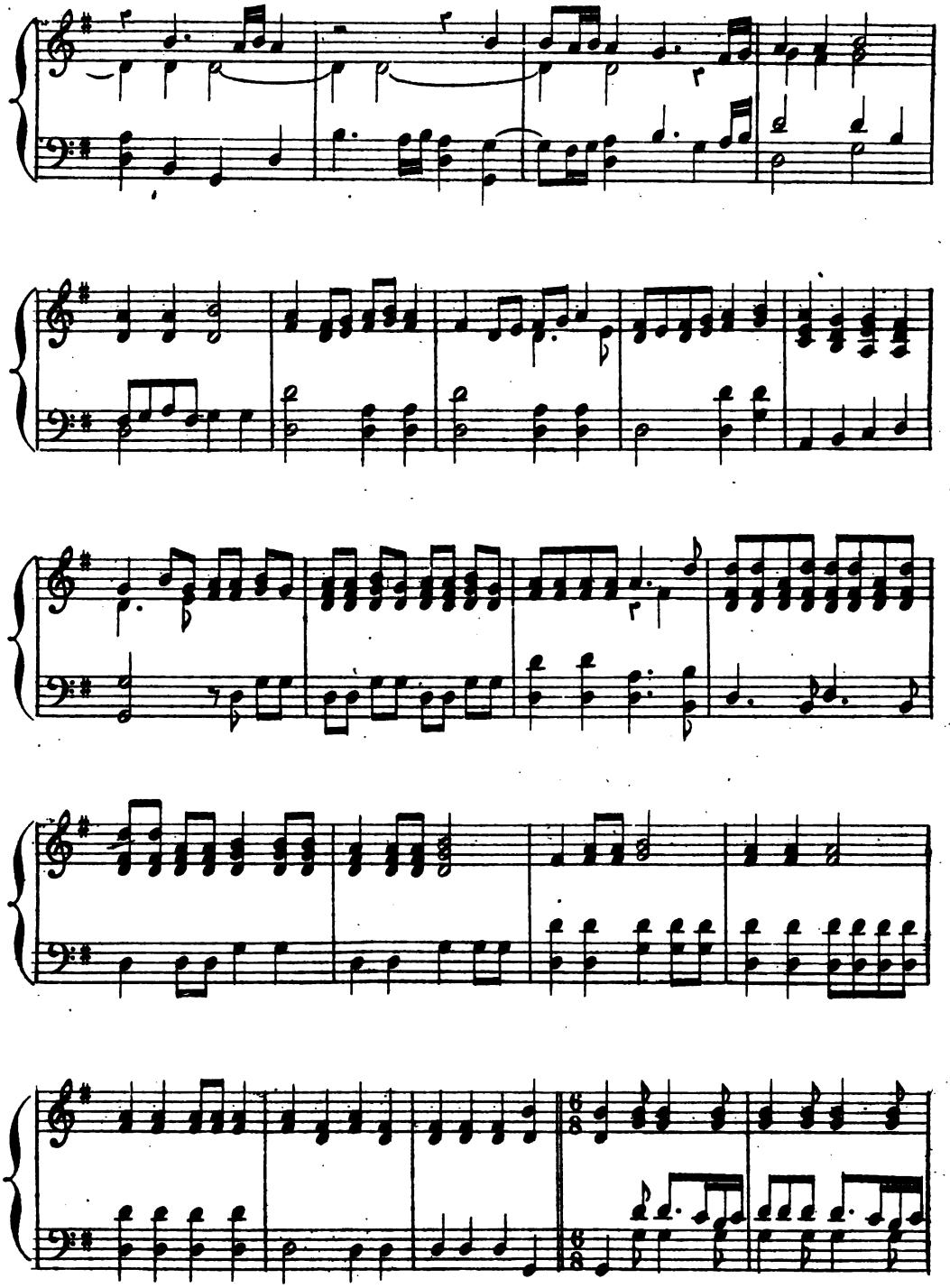




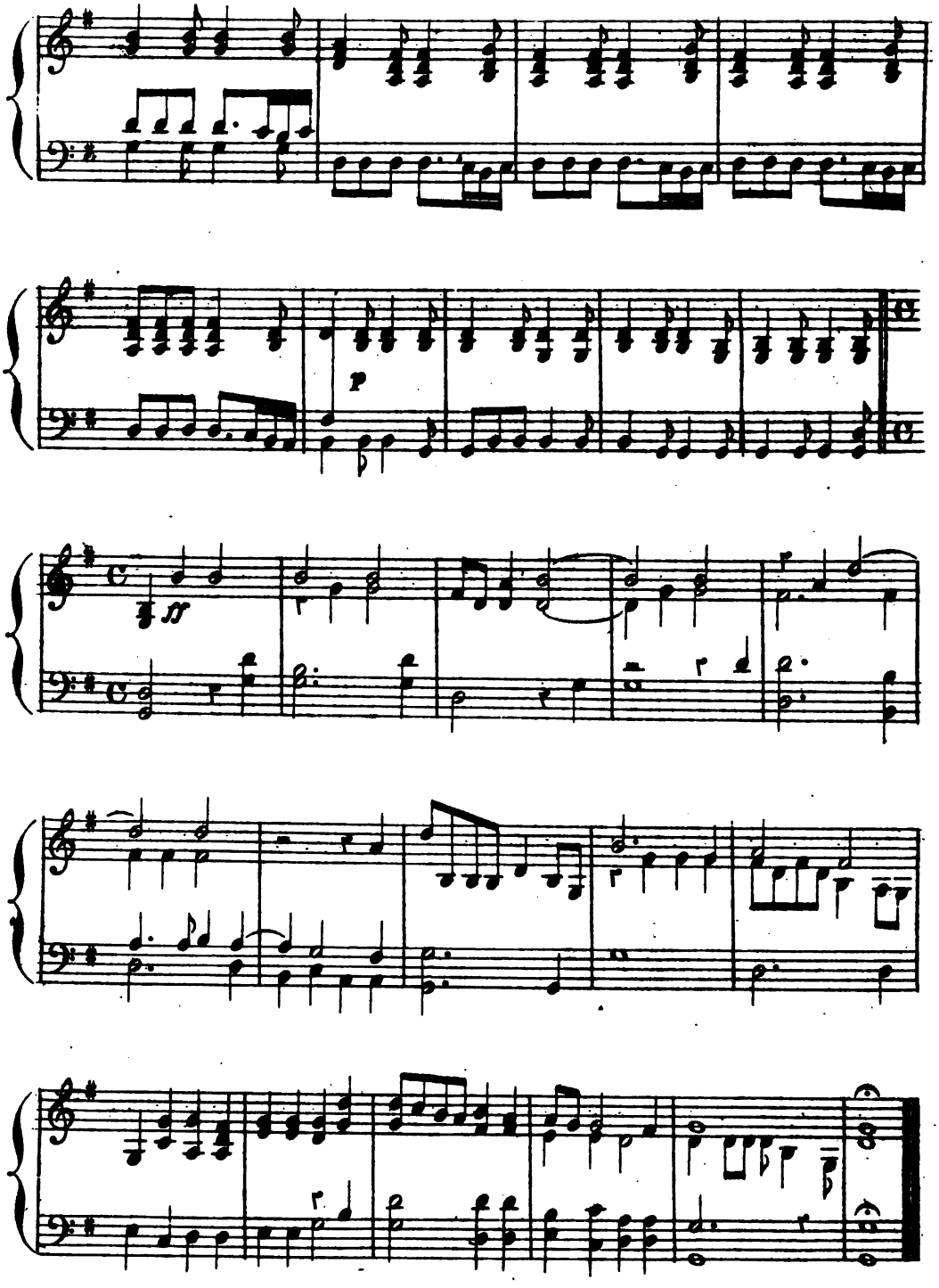
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

Le concert s'est terminé par la bénédiction des poignards des *Huguenots*. Cette page magnifique a produit, comme toujours, le plus grand effet. En 1844, elle fut interprétée par 1,022 exécutants dans un festival organisé par Berlioz, pour la clôture de l'Exposition des produits de l'industrie. « Ce chœur foudroya l'auditoire, raconte Berlioz dans ses *Mémoires;* j'avais redoublé vingt fois les *soli* de ce morceau sublime, il y avait en conséquence 80 voix de basse employées pour les quatre parties des trois moines et de Saint-Bris. L'impression qu'il produisit sur les exécutants et sur les auditeurs les plus rapprochés de l'orchestre, dépassa toutes les proportions connues. Quant à moi, je fus pris, en conduisant, d'un tremblement nerveux tel que mes dents s'entrechoquaient comme dans les plus violents accès de fièvre. Ce terrible morceau, qu'on dirait écrit avec du fluide électrique, par une gigantesque pile de Volta, semblait accompagné par les éclats de la foudre, et chanté par les tempêtes! » Berlioz était dans un tel état après cette scène, qu'il fallut suspendre assez longtemps le concert. On lui apporta du punch et des habits. Puis, sur l'estrade même, réunissant une douzaine de harpes revêtues de leur fourreau de toile, on en forma une sorte de petite chambre dans laquelle, en se baissant un peu, il put se déshabiller et même changer de chemise en face du public, sans être vu.

Ce festival de 1,022 exécutants est bien fait pour étonner des auditeurs français; il n'aurait rien d'extraordinaire en Angleterre, où les concerts de 3,000 exécutants sont encore assez communs. Dans *l'Aniversary meeting of the Charity Children*, qui a lieu à l'église Saint-Paul, on peut entendre des hymnes et des antiennes exécutées par un chœur de 6,500 enfants, dont pas un ne connaît la musique. En général, de pareils ensembles ne sont que des monstruosités musicales; cependant il est certains morceaux (et la *Bénédiction des Poignards* s'y prêterait assez), dont l'exécution confiée à une masse aussi colossale doit acquérir une majesté et une force d'action prodigieuse sur l'organisation humaine.

H. Marcello.

Concerts Danbé. — Ce n'est pas sans faire de certaines réserves que j'aurai à rendre compte du 133e Concert-Danbé, non, certes, sur ce qui touche l'orchestre de M. Danbé ou la Société de M. Bourgault-Ducoudray, dont l'exécution a été parfaite de tout point, mais sur la mauvaise organisation du concert. Annoncé pour huit heures et demie, il n'a commencé qu'à neuf heures un quart, bien que tout l'orchestre fût prêt et tout le personnel de M. Bourgault-Ducoudray à son poste. L'intervalle

Digitized by Google

entre un morceau et un autre a souvent été d'une longueur fastidieuse. Plusieurs d'entre eux, qu'il est inutile de nommer, auraient pu être supprimés sans nuire à l'effet général, bien au contraire. Les stalles de parquet non numérotées avaient été distribuées en bien plus grande quantité que la salle n'en contenait, et certains rédacteurs de feuilles spéciales n'en ayant reçu que de cette espèce, il en est résulté que ceux qui n'étaient pas arrivés de très bonne heure n'ont pu trouver à se placer, ou qu'à se placer fort mal.

Ces réserves faites, j'aborde le programme. Le morceau capital de la soirée était *la Bataille de Marignan*, chant français à quatre voix en chœur, sans accompagnement, composé par Clément Jannequin, vers 1525, et dont on trouvera plus loin les paroles. Ce n'est point une œuvre d'imagination, c'est une œuvre de génie... Œuvre de génie est même trop peu dire; c'est un chef-d'œuvre de génie, qui doit plaire aux jeunes comme aux vieux, aux ignorants comme aux musiciens, en 1874 comme en 1525. On pourra s'en faire une idée par la réduction au piano que *la Chronique musicale* offre aujourd'hui à ses lecteurs. Il faudrait un numéro entier du journal pour en analyser les nombreuses beautés et l'incroyable variété et originalité de motifs et de rhythmes. Et avec quelle science les voix y sont traitées! Et lorsqu'arrive l'éclatante péroraison : « Ils sont perdus, ils sont défaits, ils sont rompus. Victoire au noble roi François I » comme on sent bien que maître Clément était un grand musicien doublé d'un vrai patriote! Il ne faut pas non plus marchander les louanges dues à messieurs et mesdames les choristes amateurs. Sans les nuances infinies avec lesquelles ce morceau a été chanté, bien des détails eussent été perdus. Quant à M. Ducoudray, je le soupçonne fort de s'être mis en communication avec l'âme de Clément Jannequin et d'avoir reçu directement de lui les traditions de son œuvre.

Voici les paroles de *la Bataille de Marignan :*

Escoutez tous, gentils Gallois,
La victoire du noble roy François,
Et orez si bien escoutez
Des coups ruez de touts costez
Fifres soufflez,
Frappez tambours,
Souffleź jouez,
Tournez virez
Faites vos tours
Fifres soufflez

Digitized by Google

Frappez tambours.
Sonnez toujours
Frappez tambours,
Sonnez toujours,
Faites vos tours.
Avanturiers, bons compagnons,
Ensemble croisez vos bastons
Arquebusiers faites vos sons.
La lance au point
Hardis et prompts
Nobles sautez dans les arçons,
Hardis comme Lyons
Donnez dedans.
Frappez criez
Allarme! allarme!
Chacun s'aissonne
La fleur de Lys,
Fleur de haut prix
Y est en personne.
Sonnez trompettes et clairons
Pour réjouir les compagnons!
Fan, fan, feine, frere; lé lé,
A l'Etendar, tost avant,
Boutez selle, gens d'armes à cheval,
Frere, lé lé, l'enfan, feine,
Bruyez bombardes et canons,
Pour secourir les compagnons,
Von, von, pati, patoc, von, von,
Fari, rari, rari la reine,
Courage! donnez des horions!
Pati, patac, zin, trique trac,
Tue; tue! tue!
Chipe, chope, torche, lorgue,
Trique trac, pati, patac.
Pon, pon, pon,
A mort! à mort!
Frappez dessus
Ruez dessus
Ils sont perdus
Ils sont confus.
Tout eferlore, bi gott des ampir
Victoire! victoire! au noble roy Francois.

Digitized by Google

La cantate d'église de Jean Sébastien Bach : *C'est Dieu seul qui gouverne*, tout en renfermant de nombreuses beautés, n'a pas produit un très grand effet. Elle est fort longue et presque toute écrite dans le mode mineur : il est vrai que les paroles de la moitié de ce morceau sont des plus tristes, mais c'est égal : « faut du mineur, pas trop n'en faut. » Voyez comme Haendel en a été sobre dans son incomparable *Messie*. Du reste, tout a parfaitement fonctionné, chœurs, orchestre et solistes. La beauté de la voix de basse de M. Bouhy et sa haute intelligence musicale n'ont pas besoin d'éloges. Mademoiselle Armandi, dont l'organe avait paru un peu faible à la première audition du *Messie*, a dit son récit avec beaucoup de charme et de sentiment, et fait entendre de superbes notes graves. La phrase chantée par M. Nicot est tellement ingrate, que cet habile ténor n'a pu y déployer toutes ses qualités.

Les *Tourbillons* et les *Cyclopes*, de Rameau, exécutés sur le piano par M. Saint-Saëns, ont fait plaisir, au point que, rappelé par les applaudissements du public, il a ajouté au programme un tambourin du même auteur. Rameau excellait dans la composition des tambourins, et celui-ci est un de ses meilleurs. Le fragment d'*Hippolyte et Aricie* (récit, marche et chœur), également de Rameau, a été très admiré, quoique peut-être un peu long. Il n'y a du reste qu'à choisir dans les œuvres de cet illustre maître. *Zoroastre, Dardanus* et surtout *Castor et Pollux* étincellent des plus sublimes beautés; mais *Hippolyte et Aricie* est le premier opéra que Rameau ait donné à la scène en 1733, quoiqu'il fût âgé de quarante-huit ans. On sait que ne pouvant, malgré toute sa réputation et tout son talent, trouver de poème, il s'adressa à l'abbé Pellegrin qui voulut bien consentir à lui confier *Hippolyte et Aricie*, mais moyennant un contrat qui le garantît contre les chances de l'insuccès. Du reste, dès les premières notes que Rameau lui fit entendre, il le déchira.

N'oublions point dans ce concert mademoiselle Rousseil, qui a dit avec autant de talent que de grâce, et avec ce charme ineffable répandu sur toute sa personne, deux courts morceaux de poésie, dont l'auteur n'était pas nommé sur le programme.

H. C.

Société Classique. — La *Société classique* a inauguré le 20 janvier dernier la 3e année de son existence dans la salle Erard où elle tient ses séances. Elle se compose de MM. Armingaud, Jacquard, Turban, Mas,

Digitized by Google

de Bailly, Taffanel, Lalliet, Grisez, Dupont, et Espaignet ; son répertoire assez vaste embrasse toute la musique de chambre pour instruments à cordes ou à vent. Nous n'avons plus à faire l'éloge des excellents artistes dont nous venons de citer les noms; ils sont bien connus du public d'élite qui fréquente assidûment ces soirées intéressantes, où l'on entend les chefs-d'œuvre du répertoire classique rendus avec un soin et une perfection irréprochables. La première séance a commencé par le *quatuor en si bémol* de Weber, exécuté avec un rare talent par madame Massart, MM. Armingaud, Mas et Jacquard. Ce morceau agréable renferme un joli menuet qu'on a entendu avec le plus grand plaisir. Puis est venu le *quatuor en mi mineur*, une merveille parmi les dix-sept merveilles qu'on doit à Beethoven dans ce genre de compositions. Le *quintette* de Rubinstein pour piano, flûte, clarinette, cor et basson qu'on a exécuté ensuite, est un des morceaux les plus discordants et les plus pauvres d'idées que je connaisse. Le public a eu le courage de l'entendre jusqu'au bout; il a trouvé un soulagement à ses misères dans le *largo* et le *finale* du 78e quatuor d'Haydn, qui ont été recueillis avec autant d'avidité qu'une goutte d'eau tombant dans un désert aride.

H. M.

London-Quatuor. — La première audition du quatuor anglais n'a pas tout à fait répondu à l'attente. Bien que mademoiselle Siedle et MM. Hemming et Melbourne possèdent de jolies voix et d'assez jolis talents, et qu'ils chantent avec beaucoup d'ensemble, ils n'ont pas interprété un seul morceau anglais, ce qui eût été l'intérêt de la séance. Tout s'est borné à de la musique de Weber, Pinsuti et Mendelssohn, avec paroles anglaises ; et cependant la Grande-Bretagne a produit jadis d'excellents compositeurs, tels que Purcell, Arne, Dibdin, et dans ces derniers temps Horn, Bishop et Balfe. M. Gurickx, pianiste belge d'un très grand mérite, a joué d'interminables *Études symphoniques en forme de variations*, de R. Schumann, au milieu des bâillements, des rires et des marques d'impatience du public. Quel dommage qu'un artiste du talent de M. Gurickx perde son temps à travailler de pareils morceaux, absolument dénués de toute espèce de charme et d'idées, sauf, peut-être, celles de la musique *de l'avenir!* Heureusement que M. Lopez a ravivé l'auditoire avec la *Sérénade* de Wekerlin et une jolie chanson espagnole de sa composition.

H. C.

Digitized by Google

Concert de Mlle Mars. — Mademoiselle Adrienne Mars, élève de Bussine, l'ancien baryton de l'Opéra-Comique, s'est fait entendre le 20 de ce mois dans un concert-audition donné par elle dans la salle Philippe Herz. C'est une jeune et jolie personne qui a la voix puissante, bien timbrée et juste. Pas très affermie encore sur la mesure, elle a déjà de l'acquis, prononce bien et réussit souvent des difficultés de vocalisation; mais la force de son organe semble la destiner plutôt au grand opéra qu'à l'opéra comique, car les duos du *Trouvère* lui ont été bien plus favorables que l'air des *Noces de Jeannette*. En somme, mademoiselle Mars n'a qu'à travailler; elle promet et tiendra. M. Castets possède une voix de ténor chaude et sympathique. Il a fait beaucoup de plaisir dans le *Miserere* du *Trouvère* et dans le grand air de *la Juive*, quoiqu'il y ait paru un peu fatigué vers la fin. M. Ismaël, sur le violon, et M. d'Ernesti, sur le piano, ont bien mérité du public.

H. C.

Concert de Mme Schwindt-Martin. — Les lecteurs de la *Chronique Musicale* ne se plaindront pas qu'on fait en ce journal une trop large part aux concerts particuliers. Passer sous silence tous les mauvais (et Dieu sait s'ils sont nombreux), telle est notre consigne. Mais, par contre, signaler les bons, tel est notre devoir. C'est à ce titre que nous consacrerons quelques lignes à une soirée à laquelle nous avons assisté mercredi dernier, dans les salons Erard.

Madame Schwindt-Martin paraît pour la première fois dans le monde artistique parisien; mais ses débuts valent un coup de maître. Nous louerons sans restriction son talent sur le piano, son jeu classique et son exécution brillante, sans oublier le fini de ses nuances, et ce que nous pourrions appeler le tact musical, qui dénote chez la bénéficiaire une organisation d'élite. Dans les morceaux d'ensemble (le premier *trio* de Raff et la sonate en *ut* mineur de Beethoven), ainsi que dans les pages isolées de Mendelssohn et de M. de Bériot, madame Schwindt-Martin a fait montre de qualités précieuses, qui lui assurent des succès mérités comme virtuose et comme professeur.

Un attrait tout spécial était d'entendre Sivori dans les morceaux classiques qui figuraient au programme de ce concert. C'est une des faces les moins connues du talent incontesté du célèbre violoniste, et là, comme partout, il triomphe. — La voix de M. Nicot et le violoncelle de M. Fischer ont complété le bon ensemble de la soirée.

E. N.

Digitized by Google

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

OPÉRA : *Don Juan.* — ITALIENS : *La Cenerentola.*

LA *Chronique musicale* prend à tâche de donner à chaque chose sa proportion juste. Or, il advient que, durant la quinzaine écoulée, un certain Clément Jannequin prime Mozart et Rossini, et qu'une simple onomatopée harmonique, dite la *Bataille de Marignan*, balance le succès de deux pièces de résistance : *Don Juan* et la *Cenerentola*. Je me fais tout petit devant le sire Jannequin, un vieux gaulois, dont la muse armée en guerre vient secouer son armure et se camper fièrement en face des maîtres, réclamant bien haut sa place au soleil du dix-neuvième siècle. Donc, *la Revue des Théâtres lyriques* bat en retraite aujourd'hui devant la *Revue des Concerts*, et se recroqueville en un coin avec Mozart et Rossini, deux champions de taille qui, attaqués moins à l'improviste, n'eussent point baissé visière devant le hardi routier du moyen âge musical.

OPÉRA. — DON JUAN. — Après avoir chômé pendant quatre-vingt-trois jours, l'Académie de musique a fait sa réouverture, par *Don Juan,* à la salle Ventadour qui lui a été assignée comme local provisoire. Si les manifestations spontanées de l'opinion publique sont de quelque poids aux sphères ministérielles, les personnages officiels qui ont adopté la combinaison du Théâtre-Italien doivent être flattés de l'unanimité avec laquelle la presse en a condamné la première épreuve. L'arrêt a été retentissant, et chacun convient sincèrement que cette combinaison ne pouvait être plus... officielle.

Je ne veux pas reprendre un à un tous les griefs accumulés contre elle.

Digitized by Google

Des récriminations et doléances de la critique sur la piteuse situation où se trouve plongé l'Opéra, on formerait des Cahiers aussi volumineux et aussi désolés que ceux du Tiers-Etat aux Etats généraux de 1789. N'est-il point assez fâcheux pour le pays qu'une Commission d'hommes réputés compétents en matière d'administration théâtrale, et qui ont délibéré trois mois sur la question de l'Opéra provisoire, ait encore besoin de trésors d'indulgence ? Disons la vérité pourtant, telle que nous la devons à nos lecteurs, c'est-à-dire entière. L'Académie de musique à la salle Ventadour n'est l'Académie de musique que par le nom. Décors, costumes, chœurs, figurants, ballets, musiciens d'orchestre, tout est réduit ou bouleversé. Une scène qui n'est pas plus profonde que celle des Variétés est chargée de recevoir l'Opéra français et ses pompeuses traditions du Roi-Soleil. La plus vivante partie de son répertoire (*le Prophète*, *les Huguenots*, *Robert-le-Diable*, *la Juive*, *l'Africaine*, *Guillaume-Tell*) exilée en raison de ses grandioses accessoires : Chéret, Cambon et Despléchin, dont le pinceau créait aux chefs-d'œuvre des grands maîtres des horizons pleins d'une grandeur et d'une poésie qui rejaillissaient sur la musique, heurtant leur palette à tous les portants ; les décors invraisemblables du Théâtre-Italien faisant intérim à tant de talent ; les seigneurs et les évêques, les pages et les dames de la cour, répandus par petits groupes incolores ; les ballerines sacrifiant la grâce ou la vigueur de l'élan à une légitime prudence ; l'orchestre diminué dans l'ensemble, privé d'instrumentistes excellents, mutilé dans son *quatuor*, le plus beau fleuron de sa couronne ; une acoustique bornée et qui se retourne contre les choristes habitués par quinze ou vingt ans d'exercice à porter la voix dans un espace double, — tel est le tableau, et je ne le pousse pas au noir, de l'Opéra de la salle Ventadour. Combien de temps cette République sans républicains durera-t-elle ? C'est l'achèvement du nouvel Opéra qui coupera court à ces angoisses déjà trop longues de l'art lyrique.

Quelle sera la gestion de M. Halanzier durant cet intervalle ? Quel usage fera-t-il de la subvention et des crédits extraordinaires que l'Assemblée nationale lui a votés sur le budget de 1874 ? *Don Juan*, *la Favorite* et *le Trouvère*, vont se succéder sur l'affiche : absorberont-ils les quinze cent mille francs passés que le gouvernement alloue au directeur de l'Opéra ? J'en ai peur : savez-vous qu'un fat comme Don Juan, une maîtresse comme Léonora et un amoureux comme Manrique sont capables de tout, et que, par faiblesse, M. Halanzier pourrait bien les laisser faire ? Nous effleurons ici une question délicate sur laquelle nous reviendrons.

Digitized by Google

La distribution de *Don Juan* à la salle Ventadour était la même qu'à la salle de la rue Le Peletier, sauf pour le rôle de dona Anna qui était confié à mademoiselle Ferrucci. Nous avons retrouvé dona Elvire et Zerline en mesdames Gueymard et Berthe Thibault, Don Juan, Leporello, le Commandeur et Mazetto, en MM. Faure, Gailhard, Gaspard et Caron.

L'admiration que je professe pour le grand talent de M. Faure ne m'empêchera pas de dire que, toutes ses notes tournant au point d'orgue, il inflige à la mesure des entorses dont il communique la recette aux artistes qui chantent à ses côtés, voire même à l'orchestre. Celui-ci n'a pas été à sa hauteur habituelle : l'exécution du ballet a été très médiocre : les premiers violons ont manqué une attaque, les cors une rentrée, ce qui a fait jeter le holà ! Par le ralentissement général des mouvements, la partition de *Don Juan* prend un air d'oratorio qui ne lui sied point.

Italiens. — La Cenerentola. — Quelle pimpante partition que *la Cenerentola !* Trop fleurie peut-être, trop festonnée, trop chargée d'ornements ! Mais quelle haute saveur italienne ! Quel débordement de sève et de vie dans ses flatteuses mélodies ! Quel esprit dans son instrumentation ! Si j'en excepte *le Barbier*, Rossini n'a guère mieux fait dans le goût purement italien. Aussi a-t-on fait fête à la reprise de notre conte de Cendrillon raconté par Rossini. Delle Sedie s'y est montré chanteur d'un goût exquis, Zucchini, bouffe de la meilleure école.

Le ténor Debassini joue à pile ou face avec la note : il gagne quelquefois à ce jeu dangereux. Mademoiselle de Belocca n'a pas complétement répondu à l'idée qu'on avait conçue de son talent à son début dans *le Barbier*, et Cendrillon ne vaut pas Rosine. Hier, elle était triomphante : voici qu'elle a déjà besoin d'une revanche.

ARTHUR HEULHARD.

Digitized by Google

CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874

JANVIER

1er *Janvier*. — Théatre-Italien. Début, dans *il Trovatore*, de mademoiselle Teresa Brambilla, nièce des deux illustres cantatrices de ce nom. — Bouffes-Parisiens. *Les Poupées du Diable*, opéra comique en un acte, paroles de M. Paul de Sède, musique de M. G. Schmitt.

4 — Concerts Populaires. Première audition du *Quatuor vocal suédois*, composé de mesdemoiselles Hilda Wideberg, Amy Aberg, Marie Pettersson, Wilhelmina Sœderlund. — Théatre-Italien. Concert donné par l'orchestre des dames Viennoises.

5 — Concert donné à la presse parisienne par le quatuor vocal suédois.

7 — Athénée. Pour la réouverture de ce théâtre et les débuts de la compagnie italienne dirigée par M. Graffigna : *Lucia di Lammermoor*.

8 — Théatre-Italien. Début de M. Génevois, ténor, dans *Lucia di Lammermoor*. — L'Assemblée nationale entend la lecture du rapport rédigé au nom de la commission du budget par M. Bardoux, sur le projet de loi présenté par M. de Fourtou, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, relativement à l'exploitation provisoire de l'Opéra dans la salle Ventadour ; les conclusions de ce rapport, favorables au projet de loi et à l'adoption du contrat entre l'État et M. Halanzier, directeur de l'Opéra, sont adoptées par 517 voix contre 49.

10 — 29e audition de la Société nationale de Musique, dans laquelle on entend diverses œuvres inédites de MM. Th. Gouvy, Paul Lacombe, Bourgault-Ducoudray, Édouard Lalo, Saint-Saëns, et madame de Grandval.

14 — Athénée. Début de M. Cellini, ténor, dans *Lucia di Lammermoor*.

15 — Théatre-Italien. Reprise de *Cenerentola*, de Rossini ; début de mademoiselle Wanda de Bogdani. — Premier concert du London-Quatuor (vocal), composé de mesdemoiselles P. Siedle, J. Siedle, de MM. A. Hemming et E. Melbourne.

17 — Un arrêté du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts accorde, à titre d'encouragement, diverses allocations à : M. Colonne, chef d'orchestre du Concert national (2,000 fr.); M. Danbé, chef d'orchestre des concerts de la salle Herz (1,000 fr.); au Conservatoire de musique de Dijon (1,000 fr.); à la Société des compositeurs de musique (250 fr.).

18 — Concert national. Première audition d'un concerto de violon de M. Édouard Lalo, exécuté par M. Sarasate. — Mort de Charles Francisque Montan-Berton, comédien distingué, ancien artiste de la Comédie-Française, du Vaudeville, du Gymnase, de l'Odéon, de la Gaîté et de la Porte-Saint-Martin. Il était arrière-petit-fils de Pierre Montan-Berton, compositeur dis-

Digitized by Google

tingué, qui fut chef d'orchestre et directeur de l'Opéra, petit-fils de Henri Montan-Berton, l'auteur célèbre du *Délire*, d'*Aline, reine de Golconde*, et de *Montano et Stéphanie*, qui fut directeur du Théâtre-Italien, enfin, fils de François Berton, compositeur aussi, qui donna quelques petits ouvrages à l'Opéra-Comique et mourut du choléra en 1832. Berton demeurait au numéro 17 de la rue à laquelle on avait donné le nom de sa famille (Le lecteur soucieux de l'exactitude des faits devra lire avec quelque méfiance les diverses notices publiées sur les membres de la famille Berton dans la *Biographie universelle des Musiciens*, de Fétis).

19 — Reprise des représentations de l'Opéra à la salle Ventadour, après une interruption de quatre-vingt-deux jours. *Don Juan*, joué par MM. Faure (Don Juan), Villaret (Octave), Gailhard (Leporello), Caron (Masetto), Gaspard (le Commandeur), mesdames Gueymard-Lauters (Elvire), Ferrucci (Anna), Berthe Thibault (Zerline.)

21 — Athénée. Dernière représentation de la troupe italienne et de *Lucia di Lammermoor*, le seul ouvrage qu'elle ait représenté sur ce théâtre. — Folies-Bergère. Première représentation du *Valet de chambre*, opérette en un acte, musique de M. O. Métra.

22 — Salle Herz. Grand concert donné par M. Danbé avec le concours de la Société Bourgault-Ducoudray. Les principales pièces du programme sont : *la Bataille de Marignan*, chant français à quatre voix de Clément Jannequin, compositeur du seizième siècle; cantate d'église : *C'est Dieu seul qui gouverne*, de Jean-Sébastien Bach; récit, marche et chœur d'*Hippolyte et Aricie* (acte III, scène 7), de Rameau. — Premier concert du grand Festival en quatre séances, organisé au bénéfice des Alsaciens-Lorrains par M. et madame Louis Lacombe (Andréa Favel).

23 — Bouffes-Parisiens. Première représentation de *la Branche cassée*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. Jules Noriac et Ad. Jaime, musique de M. G. Serpette (1er prix de Rome de 1871).

23 — Deuxième concert avec orchestre de la Société nationale de musique, dans lequel on entend diverses œuvres inédites : concerto de piano (A. de Castillon); Menuet et Gavotte (Bourgault-Ducoudray); Romance et Mélodie (Saint-Saëns); Fragments d'une Symphonie en *ut* majeur (Th. Gouvy); Suite de valses (H. Duparc); Concerto de violon (J. Garcin); deux Mélodies (César Franck); Airs de ballet (Théodore Dubois).

25 — Concerts populaires. Première audition de l'ouverture des *Piccolomini*, de M. V. d'Indy. — Concert national. Première audition (fragments de *Jean le Précurseur*, drame biblique, paroles de M. Louis Gallet, musique de M. Albert Cahen, chantés par M. Caron et les chœurs.

La *Chronologie de l'année 1874* paraîtra mensuellement à partir de ce numéro. En raison des exigences de la mise en pages et du brochage, cette *Chronologie* s'étendra du 25 au 25 de chaque mois, sauf pour le mois de décembre qui fermera l'année d'une façon complète.

A. P.

Digitized by Google

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

Le *Journal officiel des Théâtres* vient de reprendre sa publication avec une rédaction nouvelle.

Notre sympathique confrère, M. Raoul de Saint-Arroman, déja rédacteur principal de *la Gazette des Étrangers*, en est le rédacteur en chef.

Le *Journal officiel des Théâtres* paraît le jeudi de chaque semaine. Il s'occupe spécialement des intérêts du monde artistique et du monde théâtral. Chaque numéro contiendra une revue des théâtres, un compte-rendu de pièces nouvelles, des bruits de coulisses, une revue des critiques, des articles bibliographiques, littéraires et scientifiques, des correspondances de la province et de l'étranger, etc., etc.

Le *Journal officiel des Théâtres* s'est, en outre, assuré la collaboration extraordinaire des principaux critiques de la presse parisienne.

Rédaction et Administration, 39, *rue de Châteaudun.*

— Le *Astuzie femminili*, l'opéra dont la reprise est imminente aux Italiens, a été écrit par Palomba et Cimarosa pour le théâtre del *Fondo* à Naples, en 1783. Les auteurs du *Dictionnaire lyrique* se trompent en attribuant le poème à Métastase, qui n'a jamais rien fait dans ce genre. Palomba était un assez mauvais versificateur, quoique doué d'un certain esprit d'invention pour l'opéra bouffe.

On ne peut non plus admettre l'aventure burlesque que Castil Blaze a empruntée à Ferrari, sans le citer, et qui se rapporte à un autre ouvrage.

Paris n'a vu le *Astuzie femminili*, qui déjà avaient fait le tour de l'Europe, qu'en 1802. Repris en 1803 et années suivantes, puis en 1814, cet opéra est resté dans l'ombre pendant quarante ans, jusqu'à ce que Florence l'exhumât en 1868. La musique vaut au moins celle du *Matrimonio segreto.*

— Il vient de paraître un nouvel *Almanach théâtral* dont le besoin se faisait généralement sentir. Depuis 1744 jusqu'à 1870, la France a vu se succéder plusieurs séries d'almanachs de théâtre dont la plus longue, celle de Duchesne,

Digitized by Google

dura quarante-deux ans. L'*Almanach musical* de Pougin a été le dernier essai de ce genre.

L'*Almanach théâtral de 1874* se distingue de ses devanciers par une idée fort originale : ce sont les éphémérides théâtrales et musicales à chaque jour de l'année. Vient ensuite la monographie de chaque théâtre, mais ici nous ne sommes plus complètement d'accord ; la partie historique a besoin d'être refaite. Les auteurs de ce petit livre qui peut être si utile feront mieux, sans doute, l'année prochaine.

— On annonce l'arrivée à Paris d'une jeune pianiste de quinze ans à peine, qui a une réputation dans son pays, la Hongrie.

Mademoiselle Nathalie Hauser est élève de Liszt, qui a développé en elle de grandes qualités naturelles.

Elle a joué à Vienne, à Bucharest, à Pesth, à Zurich, à Genève, etc. Elle vient demander à Paris la consécration de sa jeune renommée.

Mademoiselle Nathalie Hauser donnera un concert à la salle Herz le 11 février.

— Le musée du Conservatoire vient de s'enrichir d'une pièce de toute beauté, offerte par madame la baronne Dornier : nous voulons parler de la harpe de Marie-Antoinette. Cet instrument est de Naderman, et il a été remis à neuf par M. Alphonse Moreau, chef des ateliers de la maison Erard. Il est orné de peintures et de sculptures de la plus grande finesse. La console et la colonne sont vraiment admirables.

— Dans diverses séances d'orgue, à Albert Hall (Sheffield), M. Guilmant, organiste de la Trinité, à Paris, vient d'obtenir un grand et légitime succès dont la presse anglaise s'est faite l'écho enthousiaste.

Sur le bel instrument, construit par Cavaillé, et qui compte plus de soixante-dix registres, une vraie merveille de facture! M. Guilmant a fait d'abord entendre un concerto de Haendel, et un morceau de Bach, puis il a exécuté quelques-unes de ses plus remarquables compositions, telles que la *Marche nuptiale* et la *Marche funèbre;* un offertoire composé sur des Noëls a beaucoup plu.

Dans une improvisation, sorte de symphonie pastorale, M. Guilmant a déployé une riche imagination; et enfin, il a joué avec de brillantes variations différents airs nationaux anglais, tels que : *Rule Britannia*, le *God save the Queen* et le beau choral de Luther : *Shee conquering here comes.*

Les journaux anglais, d'accord avec l'opinion d'un public d'élite, sont unanimes à proclamer l'artiste français supérieur à M. Bast, qui passe cependant, à juste titre, pour le premier organiste des trois royaumes.

— Treize opéras nouveaux seront donnés cet hiver sur les scènes italiennes : *la Contessa di Mons*, de Lauro Rossi, au Theatro Regio de Turin; *I Lituani*, de Ponchielli, et *Caligola* (nouveau pour l'Italie), de Braga, à la Scala de Milan; *Bianca Orsini*, de Petrella, et *Maria Stuarda*, de Palumbo,

Digitized by Google

au San-Carlo de Naples; *Il Duca d'Atene,* de Bacchini, et *Mariulizza*, de Cortesi, au Pagliano de Florence; *la Capricciosa*, de Giorgio Valensin, au théâtre delle Logge de la même ville; *Tripilla*, de Luzzi, au théâtre Coccia de Novare; *Giulio Sabino*, de Platania, au théâtre Bellini de Palerme; *l'Esule*, de Bombara, au Cirque de la même ville; *Maso il montanaro*, de Caracciolo, à Bari; et *Zorilla*, d'Antonio Nani, au théâtre Manoel de Malte.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — On nous assure que M. Halanzier aurait l'intention de fermer l'Opéra à partir du 1er juin jusqu'au 1er septembre; il serait en instance auprès du ministre pour en obtenir l'autorisation.

— Les membres de la sous-commission du budget, spécialement chargée des intérêts de l'Opéra, se sont rendus dans la nouvelle salle, à l'effet de constater l'état des travaux et de décider quelle serait la somme qui devrait être affectée à l'achèvement de l'œuvre de M. Garnier.

Étaient présents : MM. Le marquis de Talhouët, président de la sous-commission; Rousseau, secrétaire; Caillaux, rapporteur; Gouin, et Bardoux, accompagnés de M. Charles Garnier, architecte de l'Opéra, et de M. de Cardailhac, directeur des bâtiments civils.

L'examen a été des plus minutieux. L'état actuel des travaux permet d'assurer que l'achèvement pourra avoir lieu à la fin de cette année.

La sous-commission a constaté que la dernière main-d'œuvre nécessitera encore une somme de sept millions, y compris les décors qu'il va être nécessaire d'établir, les anciens ayant été brûlés.

— M. Garnier vient de commander les groupes de figures qui doivent décorer les dessus des trois portes d'entrée du grand foyer de l'Opéra.

MM. Guitton, Mathieu-Meusnier et M. Chevalier, qui ont si habilement orné le théâtre de la Porte-Saint-Martin, sont chargés de ces sculptures.

— Mademoiselle Krauss est-elle définitivement engagée à l'Opéra pour créer l'*Aïda* de Verdi? La nouvelle n'est pas confirmée.

— On a répété le *Trouvère* qui passera très prochainement.

L'opéra de Verdi sera accompagné d'un ballet.

Opéra-Comique. — *Gilotin et son père*, la pièce de M. Thomas Sauvage, qui a gagné son procès avec son collaborateur musical, M. Ambroise Thomas, a été lu à l'Opéra-Comique.

Les rôles sont distribués à MM. Ismaël, Thierry, Neveu, et mesdemoiselles Ducasse, Reine et Chevallier.

Digitized by Google

— MM. de Leuven et du Locle ont engagé mademoiselle Dalti, en ce moment à Florence, pour succéder à madame Carvalho dans *Roméo et Juliette*, au mois d'avril. Mademoiselle Dalti a signé pour trois ans.

— Mademoiselle Ed. Breton, engagée à l'Opéra-Comique, débutera prochainement dans *Actéon*.

Gaîté. — La Gaîté annonce les dernières représentations de *Jeanne Darc*, quoique cette pièce fasse toujours le maximum des recettes.

Lia Félix, si remarquable dans sa belle création de Jeanne, est tellement brisée par la fatigue, qu'elle a besoin d'un repos absolu; c'est pour le lui donner qu'on suspend momentanément *Jeanne Darc*.

— La reprise d'*Orphée aux Enfers* est fixé au 5 février.

Concert Danbé. — M. Danbé vient de prendre une détermination que nous ne pouvons qu'approuver, puisqu'elle lui permettra d'augmenter encore l'intérêt de son œuvre.

En présence de la reprise des représentations à l'Opéra, et vu le nombre de Concerts qui se donnent le dimanche, il vient de décider que ses Concerts n'auraient lieu qu'une fois par semaine, comme les autres entreprises de Concerts, et le jeudi soir; de cette façon, M. Danbé aura le temps nécessaire pour donner une plus grande importance encore à ses intéressantes séances.

Saint-Pétersbourg. — La Patti et Nicolini chanteront dans les premiers jours de février, à Saint-Pétersbourg, la *Mireille* de Gounod; le maestro a remanié plusieurs des morceaux de son opéra, ce qui donnera un attrait de plus à cette représentation.

Londres. — Mademoiselle Marie Roze vient de conclure un nouvel et brillant engagement avec M. Mapleson, directeur de l'Opéra de Drury Lane, à Londres. De son côté, M. Gye, impresario de Covent-Garden, a engagé mademoiselle Marimon.

Turin. — Le journal *le Pirate*, publié à Turin, raconte les scènes bruyantes qui ont eu lieu au Théâtre royal à la deuxième représentation de l'opéra *il Re Manfredi* du maestro Montuoro, sur les paroles du poète Leopoldo Marenco.

La première audition n'avait pas déplu; on avait même applaudi quelques morceaux et rappelé les artistes. Les costumes et les décors avaient produit un excellent effet. Mais à la deuxième représentation, tout avait été disposé pour faire tomber le rideau avant la fin de la pièce.

Le premier acte dut être exécuté au milieu de sifflets incessants, mais peu nombreux encore. Au parterre, on applaudissait et on sifflait en même temps; à l'amphithéâtre, on protestait contre ce manque d'égards infligé aux excellents artistes. Des sifflets on passa aux injures les plus grossières. Ce furent

Digitized by Google

bientôt des vociférations et un scandale indescriptibles. A quelques rangs de loges l'irritation allait croissante. On continuait à applaudir les artistes et les morceaux remarqués à la première représentation.

La colère publique fut poussée au comble par une démarche irréfléchie et un excès de zèle du questeur, qui, pour essayer de réprimer le désordre, fit occuper les corridors des quatrièmes et cinquièmes rangs par des gardes de police. Dans le premier entr'acte, plusieurs spectateurs descendirent à la Direction pour protester contre cette intervention de la police. Trouvant l'administration ignorante du fait, ils manifestèrent l'intention de démolir le théâtre.

Au prélude du deuxième acte, les sifflets recommencèrent de plus belle, ainsi que les applaudissements du parterre. L'air du baryton passa, et on ne put interrompre le chœur des guerriers; mais il fut impossible de commencer le duetto du soprano avec le baryton.

Seulement, pour un instant, les sifflets se changèrent en applaudissements d'estime pour les artistes; mais bientôt la bacchanale reprit le dessus, et il devint urgent de faire baisser le rideau.

Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.

Digitized by Google

NAISSANCE ET DÉVELOPPEMENT

DES

CHANTS POPULAIRES (1)

Dès que la terre fut préparée pour recevoir l'homme, le Seigneur forma d'un peu d'argile la créature privilégiée à laquelle il donna le verbe en héritage. La parole étant née, les yeux s'ouvrirent pour chercher le père commun, les lèvres s'agitèrent pour prier, pour louer, pour bénir; le nouveau-venu put dire à Dieu : Je t'adore; à sa femme et à ses enfants : Je vous aime! Et qui sait si la création ne tressaillit pas d'aise en entendant prononcer ces mots divins? — A cette heure sacrée,

(1) M. Louis Lacombe veut bien donner à la *Chronique musicale* la primeur de cette étude sur l'origine des chants populaires. C'est le chapitre détaché d'un ouvrage considérable qui doit paraître prochainement sous le titre de *Philosophie et Musique.*

Digitized by Google

à ce moment suprême, la musique existait-elle déjà? Je ne le pense pas. Quand, où, comment fut-elle enfantée? Question épineuse, obscure, insoluble! On ne connaît pas mieux ses origines que le lieu et la date de sa naissance. L'Egypte pratiqua cet art avant la Grèce; les Indiens, les Hébreux, les Chinois le connurent certainement avant les Egyptiens. Confutzée passe pour avoir été un excellent musicien. — La légende raconte que le législateur de la Chine, invité à lire une mélodie dont on lui demandait s'il saurait deviner le sens, pria le tiers qui lui transmettait cette étrange demande de venir le voir le lendemain; le lendemain, Confutzée déclara qu'il n'avait pas suffisamment étudié l'air qu'on lui avait confié; il pria le consultant de repasser le surlendemain; le surlendemain, nouveau rendez-vous proposé et accepté pour le jour suivant. Lorsque l'inconnu se présenta pour la quatrième fois chez le philosophe, celui-ci allant au devant du visiteur, lui dit en souriant malignement : « Si je vous ai fait un peu attendre, ce ne sera pas en vain, j'espère : non-seulement je crois avoir découvert le sens intime de la mélodie que je vous rends, mais j'ai, d'après le caractère de cette mélodie, dessiné le portrait de l'auteur. » La légende ajoute que le portrait était fort ressemblant. — Je connais aujourd'hui bien des critiques qui ne sont pas de cette force-là!

La Bible assure que Jubal inventa les premiers instruments de musique. En acceptant ce fait comme positif, me voilà forcé de faire remonter l'art musical au-delà du déluge. Or, il est indubitable qu'on a chanté longtemps avant de songer à fabriquer des instruments. Antérieurement à Jubal, le texte sacré ne fournit malheureusement aucun renseignement relatif au sujet qui nous intéresse. Des conjectures, pas de certitudes, tel est notre bilan depuis la création jusqu'à Jubal. Le fil des traditions rompu, nous marchons en pleine nuit. Toutefois, ce que l'histoire cache, le bon sens le découvre. L'homme, né d'hier, avait bien autre chose à faire qu'à chanter! Il avait à défricher le sol, à protéger sa famille, à se défendre contre les bêtes fauves, à s'ouvrir un passage à travers les forêts inextricables, à se débattre contre les éléments, à sentir, à comprendre que la terre ne lui avait pas été confiée exclusivement pour qu'il en jouît, et que le labeur était inévitable autant que salutaire. Ce n'est pas tout d'exister : il faut se nourrir, se vêtir, s'abriter. Au commencement, les plantes donnèrent la nourriture, les sources calmèrent la soif, les troupeaux fournirent le sang des sacrifices et le vêtement; les chênes énormes, les hauts troncs creusés par le mortel baiser des siècles servirent d'abris; — on se loge comme on peut! — Il fallut apprivoiser la brebis soyeuse, la vache pensive, le cheval qui hennit et se cabre; il

Digitized by Google

fallut fuir le lion et le tigre rôdant sur la montagne, s'aventurer au loin en suivant le cours des fleuves, devenir berger, chercher des pâturages propres aux animaux domestiques qui vivent en société et se laissent le plus facilement approcher. De berger on se fit pâtre, chasseur. Les tribus se formèrent. La population augmentant toujours, la nécessité de se disperser parut évidente : les uns restèrent, les autres partirent. Adieu, frères, sœurs, père, mère, aïeuls ! Les voyageurs franchissent les plaines, escaladent les monts. Ils ne s'égareront pas cependant : ils savent de quel côté l'aurore se lève, de quel côté le soleil se couche. Ils vont au Septentrion, au Midi, dans toutes les directions; pour mieux s'orienter, ils observent les astres, car ils reviendront un jour sur leurs pas, ils voudront revoir le berceau commun, ils désireront embrasser ceux que la mort aura épargnés. Que de fois, pendant la séparation, ils tourneront leurs yeux et tout leur cœur vers l'imperceptible point du globe où ils vécurent leurs jeunes années ! Déjà l'homme a perdu quelque chose de sa barbarie; il a souffert, il sait la vie ! il regrette les êtres chéris demeurés aux champs paternels, il s'attendrit, il pleure, il espère : le voilà poète. Est-il musicien ? Peut-être.

Quoi qu'il en soit, comment découvrit-il le secret d'exprimer ses sensations, ses sentiments, ses pensées par des sons ? La musique existait en lui à l'état latent, c'est évident; par quel prodige s'échappa-t-elle soudain de l'âme humaine ? Jéhova avait révélé la parole au grand couple pétri de matière et animé par le souffle de la divinité; la Genèse ne dit pas qu'il lui ait révélé la musique. Que d'infructueuses recherches sur la naissance de cet art ! Pythagore, si je ne me trompe, et après lui Misckiewicz parlent de l'harmonie des astres; c'est fort bien; mais quelle oreille entendit jamais cette harmonie que Dieu seul, sans doute, peut percevoir ? Diodore prétend qu'on retrouva la musique, perdue après le déluge, dans les roseaux du Nil aux heures où ils étaient agités par la brise; j'y consens; des gens graves affirment que les bœufs, les loups, les ânes aussi, apparemment, furent nos naïfs instituteurs... Ces belles imaginations, je l'avoue, me paraissent assez ridicules.

N'allez pourtant pas vous imaginer que je n'admire ni les cris souvent expressifs de nos aînés, les animaux, ni les bruits émouvants de la nature. Ne vous figurez pas que je sois insensible aux sifflements lugubres du vent qui se lamente, qui se rue, furieux, sur les rocs inébranlables, qui déracine les pins séculaires d'un coup d'aile et les précipite dans l'abîme où gronde le torrent frémissant; qui hurle sous ma fenêtre, bat ma porte, l'ébranle, se tait une minute et recommence à se plaindre; qui s'abat sur la forêt, brise les branches et pousse devant lui les feuilles

Digitized by Google

jaunies. Ne croyez pas que j'entende sans plaisir la goutte d'eau filtrant du rocher et tombant à intervalles égaux sur le caillou qu'elle creuse, comme si sa petite voix disait : « Dieu nous mesure le temps à tous! » Ne pensez pas que j'écoute avec indifférence les roulements prolongés du tonnerre, la menace des vagues tumultueuses, le tintement de la grêle sur la vitre, le clapottement du lac tranquille. Ne supposez pas que je perçoive sans un tressaillement intérieur le croassement aigu des corbeaux attirés sur un champ de bataille et tournoyant au-dessus des cadavres mutilés; ne m'accusez pas d'écouter sans réfléchir l'aboiement du chien, gardien fidèle dont l'œil tendre et vigilant dit si clairement : « Maître, je suis là pour t'aimer et, au besoin, pour te défendre. » — Le gazouillis du rossignol et celui du ruisseau me jettent dans une ineffable rêverie; ce que l'on appelle improprement le chant de la cigale me ravit, l'été, lorsque, par une chaude soirée, j'erre le long des blés bariolés de bleuets et de coquelicots; quand la nuit vient, quand la lune se montre au détour d'une allée ou s'accroche à l'angle d'un vieux toit; quand là-bas, dans les marais, coassent les crapauds, moi, passant charmé d'assister à ce concert nocturne, je sens l'émotion me gagner tandis que les bois chuchotteurs applaudissent, doucement remués par un souffle imprévu... Ah! soyez-en convaincus, je savoure avec joie ces bruits proches ou lointains qui, tous, me rappellent la munificence du Créateur; du Créateur dont l'amour a répandu sur la colerette des marguerites et sur la cime des bouleaux, sur la mouche qui bourdonne dans l'herbe, et sur l'aigle qui plane dans l'azur cet adorable rayonnement : la grâce. Mais, en définitive, ces bruits ne constituent pas la musique, ils ne la font même pas pressentir. Certains oiseaux, à la vérité, rhythment avec précision une phrase de deux, trois ou quatre sons. La caille, le coucou sont dans ce cas. Si les reines, habitantes des palais, sont en général peu musiciennes, en revanche celles qui fréquentent les étangs le sont beaucoup : elles se plaisent à répéter, soir et matin, leur refrain pastoral et mélancolique; malheureusement ce refrain annonce la pluie; il n'est pourtant pas ennuyeux comme elle, je vous jure, et plus d'un hautbois l'imiterait volontiers. Et puis, s'il était naturel que l'oiseau chantât, pourquoi n'eût-il pas été tout simple que l'homme en fît autant? — Les éléments, les minéraux, les végétaux eurent en partage les sonorités confuses; les quadrupèdes eurent les cris plaintifs, fiers, câlins, menaçants, stridents, sauvages; quelques oiseaux eurent le privilége de reproduire de générations en générations une phrase invariable; l'homme seul sut moduler. Lorsque les grands maîtres empruntent le langage des êtres inférieurs, c'est accidentellement; ce qu'ils tiennent à repro-

Digitized by Google

duire, c'est bien moins les accents extérieurs de la nature que l'aspiration qui réside en elle ; c'est moins la sonorité matérielle que le mouvement psychique ascensionnel par lequel les êtres organiques et inorganiques les plus infimes et les plus élevés, les plus laids et les plus beaux, les plus abjects et les plus purs, remontent, soit aveuglément, soit instinctivement, soit volontairement, la chaîne infinie qui relie entre eux les animaux de la création et qui, des profondeurs de la matière, sont attirés vers les sommets où l'Esprit palpite, libre, affranchi de tous liens.

Née en Orient, la musique n'a dû être primitivement, ce me semble, qu'une sorte d'exclamation, d'interjection chantée. Les bribes mélodieuses échappées à l'âme humaine se bornaient probablement à la répétition indéfinie de certains sons formant une phrase quelconque non dépourvue d'attrait, peut-être, mais courte et par conséquent sans haleine. Aujourd'hui encore, pour les peuplades sauvages, le chant n'est pas autre chose. Ces bribes répétées à satiété aidaient le pasteur à promener de steppe en steppe ses bestiaux et sa mélancolie. Lui qui, plusieurs siècles après, en Chaldée, devait, à force de contempler les étoiles du haut des monts, ces observatoires naturels, fonder l'astronomie, ne trouva-t-il pas aussi dans son isolement plein de tristesse et de rêves quelques-uns des airs naïfs que les nations se transmettent les unes aux autres comme un précieux héritage ? Sa chanson à peine plus longue que celle de la caille, de la reine ou du coucou abrégeait la journée, charmait sa solitude, endormait les moutons peureux et les chèvres bondissantes, éveillait les échos de la vallée ou de la montagne et s'éteignait, le soir, sur ses lèvres murmurantes, mêlée aux derniers mots de la prière. Il y a loin de là au *Don Juan*, de Mozart, au *Freischütz*, de Weber, aux *Huguenots*, de Meyerbeer ? Le pasteur inconscient pourtant, venait de créer un art nouveau ; il introduisait dans la société un élément extraordinaire qui portait en lui des causes inconnues de destruction ou de régénération, des forces incalculables susceptibles de rabaisser l'humanité jusqu'à la brute ou de l'élever jusqu'à l'ange. Il apportait au monde encore enfant, une arme à deux tranchants, et il ne se doutait pas, lui, le pauvre pasteur, qu'il se trouverait un jour de prétendus maîtres assez lâches pour corrompre le souffle qui venait de s'exhaler ingénument d'un cœur viril ! Ah ! s'il avait pu le prévoir, qui sait s'il n'eût pas étouffé en lui cette mélodie initiale, s'il ne l'eût pas enfouie, vissée au fond de son cerveau ? Hélas ! hélas ! il est dans la destinée de l'homme de tout connaître et d'abuser de tout ! Qu'importe ? le Seigneur est là ; il est patient étant éternel ; il attend. A la longue le mal succombe, le bien triomphe ; les artistes indignes et leurs œuvres sont balayés par le temps et jetés au néant, leur

Digitized by Google

patrie; les artistes dignes, au contraire, les nobles artistes deviennent inévitablement les dominateurs, les véritables rois de l'univers.

Les chants populaires, sauf les airs nationaux destinés à conduire les guerriers au combat, appartiennent presque sans exception au mode mineur. Cris anonymes des nations, ils expriment les souffrances des masses qui flottent depuis qu'elles existent sur les eaux stagnantes de l'ignorance, du malheur et du désespoir. Battues par toutes les tyrannies, par toutes les passions, ces tyrannies d'un autre ordre, par toutes les tempêtes morales, politiques et religieuses, chavirant comme de frêles embarcations sur l'océan de larmes qu'elles ont versé, les nations avides de liberté et rongées par l'esclavage, bâillonnées dès l'enfance et ne pouvant dire leurs maux, les ont chantées. La mélodie, intime et discrète confidente de douleurs inénarrables, fut, pour le peuple, le moule grandissant dans lequel il jeta le trop-plein de son âme; elle fut la soupape de la machine humaine toujours prête à éclater. Écoutez les antiques mélodies juives, les vieux noëls, les airs hongrois, russes, arméniens, français; écoutez même les danses espagnoles vives et fiévreuses, écoutez le boléro pimpant avec son inévitable accompagnement de castagnettes, et dites-moi si les arabesques, les ornements, les traits de ces airs ne se dessinent pas sur un fond de désespérance irrémédiable?

Pauvre peuple! s'est-il assez roulé dans ses fers? s'est-il assez débattu dans ses entraves? des chefs barbares l'ont-ils assez souvent couché sur le lit de Procuste? et s'étonnera-t-on que ses sanglots se soient exhalés sans interruption en sons plaintifs et douloureux?

Les Turcs, les Polonais, les Arabes affectionnent le mode majeur. Quelques rayons de soleil se glissent dans leurs improvisations et viennent rompre la ligne grise ou sombre des chants populaires. Les tonalités turque et arabe diffèrent entre elles, et toutes les deux se séparent de la nôtre qui est la tonalité par excellence. Les Polonais, comme la Mignon de Gœthe, regrettent la patrie; ils sont chevaleresques, amoureux, courageux jusqu'à la témérité; s'ils ont un culte pour leur pays, ils en ont un pour la femme, ils en ont un pour le plaisir; de là les accents déchirants, les élans passionnés, les accès de gaieté folle répandus dans les mazurkas et les polonaises.

Les Scandinaves soupirent leurs chants; pour eux, les notes sont des larmes; leur gaieté même est si désolée qu'elle semble essuyer furtivement des pleurs.

Le *God save the King*, dont les allures officielles conviennent fort à la dignité anglaise, ne saurait être considéré comme un air populaire. Dû à la plume germanique de Haendel, il ne sent point le terroir, bien que,

Digitized by Google

par sa majesté, par sa carrure il s'adapte admirablement au génie britannique. Il y a du confortable dans cet air-là.

Les montagnards écossais, moins solennels que les Anglais, se plaisent aux motifs agrestes; ils se consolent des hommes avec la nature.

Composé par le bon Haydn, qui aurait voulu voir régner la concorde universelle, l'hymne autrichien ne rentre pas non plus dans la catégorie des airs populaires. Quant à l'Allemagne proprement dite, elle possède une si grande quantité de maîtres renommés et d'œuvres magistrales, que le filon modeste des chants populaires se perd sous la végétation luxuriante des ouvrages enfantés par les plus riches organisations musicales du monde.

Je ne m'arrêterai pas au ranz des vaches; il est trop connu; je ne m'arrêterai pas davantage aux tyroliennes dont les mémoires les moins fidèles sont bourrées. Les vraies styriennes ont la cordialité des populations dont elles émanent. Elle ne franchissent guère la rampe, je veux dire les montagnes qui les séparent de nous. Les *canzone* italiennes sont dolentes, efféminées, spirituelles, trop spirituelles même, car, en musique, l'esprit tue le sentiment et, sans le sentiment, pas de poésie, pas de chaleur communicative, pas d'entraînement.

LOUIS LACOMBE.

(La suite prochainement.)

Digitized by Google

LE RÉALISME

DANS

L'OPÉRA COMIQUE AU XVIIIe SIÈCLE [1]

VADÉ

1720 — 1757

ADÉ avait étudié et possédait supérieurement le ton poissard. « Il avait — comme le dit spirituellement Fréron — fait plusieurs cours de Halles ; ce n'était point une imitation ; c'était la nature. Jamais on n'a joué ses pièces aussi bien qu'il les récitait, et l'on perdait beaucoup à ne pas l'entendre lui-même »

Comme son emploi au bureau du Vingtième était à peu près une sinécure, il avait tout le temps d'observer ses types, et voici quel était l'emploi de la plupart de ses matinées :

..... Dès l'aurore
Je pars de mon logis.....
J'arrive dans l'endroit où Flore
Voit à regret débiter ses faveurs :
Où chaque Nymphe avec adresse étale,
L'une des fruits, l'autre des fleurs ;
Cet endroit.... est la halle.....
L'heure, le bruit, le temps, les cris, rien n'embarrasse...
Deux commères étaient aux prises,

(1) Voir le numéro du 1er janvier.

Digitized by Google

Et disputaient un panier de cerises.
Enchanté! je veux voir la scène jusqu'au bout. ..
Moi, riant des bons mots qu'elles venaient de dire,
Pour en entendre encor, je reste entr'elles deux.... (1)

A cette époque, les femmes de la Halle avaient le singulier privilége d'injurier (2) impunément tous les acheteurs, et même les passants, dans ce qu'on appelait l'idiôme *poissard*, langage grossier, mais énergique, pittoresque et abondant en images vives et inattendues, — souvent heureuses (3). Vadé essuyait le feu roulant de ces femmes, lesquelles parfois dépassaient les bornes, à ce qu'il nous apprend :

Quoi, je ne pourrai pas vous donner un bouquet,
Sans risquer quelques invectives?
Sans essuyer de ces femmes rétives
Tout ce que leur maudit caquet
Va recueillir dans les archives
Des ports, des halles, du guichet?
— Bon! direz-vous, qu'est-ce que cela fait?
Vous ripostez à leurs façons naïves;
Vous en riez vous-même... — Oh! non pas, s'il vous plaît.
Aurais-je débuté par des rimes plaintives,
Si je n'étais tout stupéfait,
De ce qu'elles m'ont dit en paroles trop vives (4)*?*

Plein de cette gaîté franche qui décèle la candeur de l'âme, Vadé était désiré partout. Son caractère facile et son goût particulier ne lui permettaient pas de refuser aucune des parties qu'on lui proposait. Il y portait la joie. Il amusait par ses propos, par ses chansons.

Doux, poli, jovial, obligeant, — tous ses contemporains font l'éloge de son cœur et de son caractère; — ce n'était pas uniquement comme *plaisant de société* qu'il était recherché dans le monde.

« J'ai été lié avec M. Vadé — dit Fréron — et si je me connais en talents et en vertus, j'ose assurer que peu d'écrivains ont possédé les qualités de l'esprit et du cœur au même degré que lui... Il était doux,

(1) *Troisième Bouquet poissard.*

(2) Le véritable mot était *engueuler*.

(3) Par exemple, un marchand de vinaigre était appelé par ces Dames : *Limonadier de la Passion*, par allusion au vinaigre que les Juifs présentèrent au Christ en croix, lorsqu'il eut dit : « J'ai soif! »

(4) *Quatrième Bouquet poissard.*

Digitized by Google

poli, plein d'honneur, de probité, généreux, sincère (1), peu prévenu en sa faveur, exempt de jalousie, incapable de nuire, bon parent, bon ami, bon citoyen (2). »

Et Collé : « Vadé avait le cœur honnête, et était désintéressé au point d'avoir sacrifié à l'établissement d'une partie de sa famille ce qu'il avait retiré de ses ouvrages, et de n'avoir rien placé pour lui (3). »

« Il aimait à obliger, et malgré la médiocrité de sa fortune, il rendit plus d'une fois à sa famille et à ses amis de ces services essentiels, que souvent on ne trouve pas chez les gens qui sont le plus en état de les rendre (4). »

Maintenant que nous connaissons, dans Vadé, l'homme, — il nous faut étudier l'écrivain, et, là encore, nous le retrouverons tout entier, toujours lui-même, — gai, franc, libre.

On parle, — en général — beaucoup moins des ouvrages que Vadé composa dans un style plus relevé. Quelques-uns, pourtant — entre autres le *Suffisant* et le *Trompeur trompé*, opéras-comiques, — ont un mérite bien marqué, et l'on trouve dans nos recueils plusieurs poésies où Vadé se montre plein de délicatesse. Il y a de lui des Epîtres, des Élégies et des Fables (5), qu'il nous semble qu'aucun de nos meilleurs poètes ne dédaignerait. Son *Epître sur l'Amitié* donne surtout une grande idée des qualités de son cœur. Il avait en effet une belle âme...

Jean Monnet venait d'arriver de Londres, où un essai de théâtre français avait mal réussi, grâce à la jalousie britannique, et vers la fin d'octobre 1751, il avait obtenu l'agrément du roi pour le rétablissement de l'Opéra-Comique, à la foire St-Germain, sur l'emplacement actuel du marché du même nom.

Vadé, dont il fit alors la connaissance, commença à travailler pour son théâtre, sur lequel il donna de nombreux ouvrages, dont quelques-uns eurent surtout un immense succès et ne contribuèrent pas peu à relever cette scène, en y ramenant la bonne compagnie et de fructueuses recettes.

Laissons parler Monnet lui-même :

« J'avais fait la découverte de feu M. Vadé, dont le hasard m'avait procuré la connaissance. Le jugement que je portai d'abord sur le tour

(1) Mon Hippocrène est la sincérité. — Vadé ; *Epître sur l'Amitié*.
(2) *Ibid.*, pag. 351 et 352.
(3) *Journal* et *Mémoires* de Ch. Collé (édit. de 1868), tome II, p. 107.
(4) *Avertissement*, déjà cité, p. 6.
(5) Au nombre de neuf.

Digitized by Google

de son génie et sur sa gaîté m'enhardit à lui faire des offres honnêtes qui le déterminèrent à me consacrer ses talents...

« M. Vadé, dans cette foire (1752), fit et donna, pour son coup d'essai, la *Fileuse*, parodie de l'opéra d'*Omphale*, que l'on donnait alors à l'Opéra (1). »

Le succès de cette parodie — contrarié d'ailleurs par celui de *Fanfale* (2), jouée le même soir à la Comédie-Italienne, — ne fut pas très heureux. Mais Vadé allait bientôt prendre sa revanche à la foire Saint-Laurent, dont le nouveau théâtre, bâti par Arnoult, machiniste du roi, et décoré par le peintre Boucher, — c'est tout dire, — fut construit en trente-sept jours.

Ce fut sur cette jolie scène que Vadé donna, avec un grand succès, le *Poirier*, opéra-comique, le 7 août 1752.

Le *Bouquet du roi*, pièce de circonstance pour la fête de Louis XV, ne réussit pas aussi bien, au même théâtre.

C'est dans la quatrième scène de cet à-propos que Vadé appela Louis XV *notre bien-aimé*, surnom que la voix du peuple confirma aussitôt au monarque (3).

Au printemps de 1753, Vadé produisit *le Suffisant*, qui eut le succès le plus grand, comme le mieux mérité ; Fréron fut un des premiers à le constater :

« On joue actuellement une pièce dont le titre vous étonnera... c'est *le Suffisant*.

« Quelle nouveauté et quelle hardiesse d'entreprendre un opéra-comique de caractère ! Tout le monde, à la première représentation, craignait pour l'auteur, et s'attendait à le voir punir de sa témérité. Mais, contre toute espérance, cet ouvrage a réussi..... La fatuité y est peinte avec des traits neufs et plaisants ; c'est une très jolie comédie en vaudevilles. M. Vadé détruit par cet ouvrage les préjugés où l'on était à son égard.

« Parce qu'il n'avait donné jusqu'ici que des lettres, des chansons et des poésies poissardes, on le croyait borné à ce genre. Il fournit encore une nouvelle preuve que le théâtre, auquel il paraît vouloir consacrer ses

(1) *Supplément au Roman comique*, ou *Mémoires pour servir à la vie de J. Monnet, écrits par lui-même* (Londres, 1772), t. II, p. 57 à 59.

(2) De Favart et Marcouville.

(3) Voltaire, qui rappelle ce fait plusieurs fois, traite, — on ne sait trop pourquoi, — Vadé de *polisson* (Voyez *Œuvres de Voltaire*, édition Beuchot, t. XL., p. 80, et t. LXIX, p. 56). Ce qui ne l'empêcha pas de publier un certain nombre de pamphlets, sous les noms supposés de *Guillaume* et de *Jérôme Vadé*.

Digitized by Google

talents, peut s'épurer de plus en plus, et devenir peut-être un jour une école d'esprit, de goût même...

« M. Vadé a un talent particulier pour le couplet; il remplit avec une heureuse facilité les airs les plus difficiles; il s'en trouve un très grand nombre dans sa pièce. Je ne vous rapporterai que les paroles qu'il a faites sur le menuet d'Exaudet. *Le Suffisant* se croit adoré de Clitie; elle ne peut le souffrir, et le dépit éclate sur son visage; voici les leçons que le fat lui donne, à ce sujet:

Vous boudez,
Vous gardez
Le silence :
Mais, loin d'en être accable,
Parbleu, je suis comblé
De votre résistance.
A vous voir,
Le devoir
Vous occupe :
De ce manége usité
Je n'ai jamais été
La dupe.
Cependant cet air bizarre,
A parler net, vous dépare :
Vos attraits
Sont moins vrais.
Ah! de grâce,
Abandonnez ce ton là;
En vérité, cela
Me passe.
Entre nous,
C'est pour vous
Qu'on vous gronde;
Car vous avez un maintien
Qui ne ressemble à rien :
Ce n'est pas là le monde.
Ayez donc
Du bon ton
Quelque ébauche :
Je suis trop franc, pardonnez,
Mais, ma foi, vous donnez
A gauche (1).

(1) Scène V.

Digitized by Google

« *Le Suffisant* débite des maximes conformes à son caractère, et qui seraient applaudies sur tout théâtre. Il dit à *Lindor*, qui se pique d'être respectueux auprès des femmes :

Tiens, la soumission qu'on a pour son vainqueur,
Nourrit sa vanité, sans émouvoir son cœur.
.....
Plus le sexe a de droits, et plus il en abuse.
Qui l'encense est esclave, est aimé qui l'amuse (1).

« M. Vadé a l'avantage de voir son opéra-comique très bien rendu. L'acteur qui joue le *Suffisant* (le sieur *Le Moine*) s'acquitte de ce rôle avec le plus grand succès. Ce spectacle en général est aujourd'hui fort agréable. Il y a des ballets charmants et très bien exécutés (2).»

Pour donner une idée plus complète du talent et de la facilité de Vadé à tourner ses couplets sur les airs les plus hérissés de difficultés, je citerai les suivants de la même pièce :

Air de la Neuvaine, ou « quand l'Auteur de la Nature ».

Que craindre d'un Petit-Maître,
Suffisant, enchanté de son être,
Qui se vante,
Forge, invente
Billets doux,
Soupers et rendez-vous !
Affectant la faible vue,
Et passant ses bijoux en revue,
Il minaude,
Échafaude
Son jargon
Sur un singulier ton.
Oui, la belle
La plus rebelle
Cesse de l'être à son aspect.
L'air d'aisance
Le dispense
Des égards et du froid respect ;
Chargé de poudre et d'essence,
Il exhale un parfum suspect. (Scène I.)

(1) Scène X.
(2) Fréron ; *Lettres sur quelques Ecrits de ce temps*, t. VIII, p. 345 à 348.

Digitized by Google

LE CHEVALIER, à Elvire.

AIR : Paris est au Roi, ou de la Camargo.

Ce que vous pensez
Me ressemble assez ;
Je me pique surtout
D'avoir quelque goût.
J'occupe un brodeur...
Moi, c'est ma fureur.

AIR : De l'Amour tout subit les lois.

Un minois,
Peut bien quelquefois
Nous toucher,
Sans nous attacher ;
Un éclair
Est assez l'image
Des feux d'un homme du bel air ;
On le craint,
Et même on se plaint
D'un tourment
Qu'il cause aisément.

LINDOR.

Volontiers,
Ton humeur volage
S'endort sur ses lauriers.

LE CHEVALIER.

Oh ! parbleu, s'il fallait aimer
Toutes celles qu'on sait charmer,
Le rôle serait assommant,
J'y renoncerais assurément ;
Car enfin,
Moi, si j'étais vain,
Je pourrais,
Tant que je voudrais,
Me flatter
Que plus de cent femmes
Respirent pour me regretter,
Elles font
Du bruit, elles ont
Beau crier,

Digitized by Google

Sans cesse prier,
Soins perdus !
Je ris de leurs flammes ;
(A Clitie.) *Mes soupirs vous sont dus.* (Scène X.)

N'y a-t-il pas — dans ces quelques couplets — un portrait pris sur nature de la fatuité du petit maître ?...

« A la foire Saint-Laurent suivante, le 30 juillet 1753, on exécuta, pour la première fois, l'intermède des *Troqueurs* (de Vadé), *premier ouvrage en musique de ce genre*, qui ait été fait et joué en France, » dit Monnet, qui nous donne au sujet de cette opérette les piquants détails que voici :

« Quelques années auparavant, on avait permis à une troupe de bouffons italiens de jouer sur le Théâtre de l'Opéra des intermèdes de *Pergolèze*, et autres compositeurs d'Italie. C'est à ces deux époques différentes qu'il faut rapporter le goût d'une partie de la nation pour ces nouveaux spectacles en musique. On sait combien de partisans leur fit, principalement à Paris, le fameux intermède de la *Serva Padrona*, ouvrage immortel d'un homme plein de génie, de naturel et de feu...

« Les partisans de la nouvelle musique encouragèrent de jeunes musiciens à faire de petits intermèdes français dans le goût italien. La nation, facile à plier, se tourna tout d'un coup vers le nouveau genre, et, disons-le, à la louange des auteurs, tant des drames que de la musique... ils surpassèrent, pour le naturel, la variété, la gaîté, le goût (malgré les difficultés de notre langue), presque toutes les compositions du même genre des Italiens, leurs rivaux...

« Je reviens aux *Troqueurs*. Après le départ des bouffons, sur le jugement impartial que des gens d'un goût sûr avaient porté de leurs pièces, je conçus le projet d'en faire faire, à peu près dans le même goût, par un musicien de notre nation. M. d'Auvergne me parut le compositeur le plus capable d'ouvrir, avec succès, cette carrière ; je lui en fis faire la proposition et il l'accepta. Je l'associai avec M. Vadé, et je leur indiquai simplement un sujet de La Fontaine.

« Le plan et la pièce furent faits dans l'espace de quinze jours.

« Il fallait prévenir la cabale des bouffons : les fanatiques de la musique italienne, toujours persuadés que les Français n'avaient point de musique, n'auraient pas manqué de faire échouer mon projet. De concert avec les deux auteurs, nous gardâmes le plus profond secret. Ensuite, pour donner le change aux ennemis que je me préparais, je répandis dans le monde, et je fis répandre, que j'avais envoyé des paroles

Digitized by Google

à Vienne, à un musicien italien qui savait le français et qui avait la plus grande envie d'essayer ses talents sur cette langue. Cette fausse nouvelle courut toute la ville et il n'était plus question que de faire faire une répétition de la pièce... Elle se fit sur un petit théâtre que j'avais chez moi, par les acteurs de mon spectacle, en présence de plusieurs artistes célèbres, qui pour la plupart avaient voyagé en Italie ; ils m'assurèrent tous que la pièce aurait le plus grand succès. Elle fut donc représentée, et, quoique jouée et chantée par des acteurs qui ne savaient pas la musique, elle fut généralement applaudie.

« Les bouffonnistes, persuadés que cette musique avait été faite à Vienne par un italien, vinrent me complimenter sur l'acquisition que j'avais faite de ce bon auteur, et se confirmèrent encore la grande supériorité de la musique italienne sur la nôtre. Aussi charmé de leur bonne foi que de l'heureuse tromperie que je venais de leur faire, je leur présentai M. d'Auvergne, comme le véritable Orphée de Vienne.

« Le joli drame des *Troqueurs* eut dans sa nouveauté le plus grand succès. »

Cette anecdote rappelle la supercherie dont Méhul se servit pour convertir Napoléon à sa musique, en faisant passer son *Irato* pour une partition italienne.

C'est sur *Les Troqueurs* de Vadé, qu'Hérold écrivit son premier essai d'opéra-comique pour la scène où il devait bientôt donner *Zampa*, son chef-d'œuvre !.....

CH. BARTHÉLEMY.

(La suite prochainement.)

Digitized by Google

E Millet, sculp. Imp. A. Cadart, Paris.

MICHEL HAYDN.

Digitized by Google

Digitized by Google

MICHEL HAYDN

1737 — 1806 (1)

Un petit nombre d'ouvrages de Michel Haydn ont été gravés. D'après des renseignements authentiques, la maison Breitkopf et Haertel lui avait fait des ouvertures; mais ses occupations et l'obligation à laquelle il se croyait tenu de composer pour tout le monde, l'empêchèrent de tirer parti de cette heureuse circonstance. La plupart de ses œuvres parues ont été gravées à Salzbourg, à Augsbourg et à Vienne; nous les citerons par ordre chronologique :

1° 6 *Sonates* pour violon et alto, Augsbourg, Gambart, 1794. On sait que deux de ces sonates sont de Mozart; — 2° *Messe latine*, à quatre voix, deux violons, alto, violoncelle, deux cors et timbales, même maison. Cette messe était l'œuvre préférée de Michel Haydn; — 3° 12 *Menuets à grand orchestre,* Augsbourg, 1795; — 4° *Les Vêpres chorales allemandes sur les perfections les plus connues de Dieu, qui peuvent se chanter pendant le service au lieu des vêpres latines, et dans les mêmes tons que les psaumes habituels,* Salzbourg, 1795. Cet ouvrage se compose de douze psaumes alternants et d'un *magnificat* à deux voix qui alternent également; l'accompagnement est écrit pour l'orgue (basse chiffrée), cor et trompette. La variété des harmonies brodées sur un canevas aussi uniforme que celui dont ne pouvait s'écarter Haydn, fait le principal mérite de ces vêpres, dont l'étude est recommandée dans les conserva-

(1) Voir les numéros des 15 décembre 1873 et 1er janvier.

Digitized by Google

toires allemands à l'égal de celle des litanies de Bach. — 5° *Messe allemande* (Deutsches vollstaendiges Hochamt) *à quatre voix, deux hymnes et orgue,* Salzbourg, 1797 (2 éditions); — 6° *Ouverture à 2 v. 2 ob. 2 Fag. Fl.* (1797); — la même, *arrangée p. le clav.* — 7° 2 *Chœurs* à 4 voix d'hommes, sans accompagnement : Karl der Held; Will kommen im Grünen, Salzbourg 1800. Les compositions pour voix d'hommes de M. Haydn sont nombreuses; il a devancé de douze ans l'œuvre entreprise simultanément par Naegeli en Suisse, et par Zelter à Berlin; — 8° 6 *Canons* allemands à 4 et 5 voix, sans accompagnement, Saltzbourg, 1800; — 9° 3 *Quatuors* pour instruments à cordes, Vienne, Comptoir d'industrie, 1802; 10° *Suite de quintettes* pour instruments à cordes, même maison 1803, et à Paris, chez Pleyel.

Si on ajoute à ces ouvrages trois symphonies, publiées à Vienne, chez Artaria, on aura la liste des œuvres de Michel Haydn gravées avant l'époque de sa retraite et de sa seconde manière. Celles qui appartiennent à la seconde période de sa vie sont les suivantes : *Offertoires,* Vienne, Diabelli; — 22 *Graduels,* même maison; — *Litanies* du Saint-Sacrement, Leipzig, Breitkopf et Haertel; — 2 *Tantum ergo,* Vienne, Diabelli; — 2 *Leçons de ténèbres,* Augsbourg et Leipzig; — *Un Graduel* allemand (Hier liegt vor deiner Majestat); — Un autre *Graduel,* avec orgue obligé, en *ut;* Salzbourg, Hacker. Telle est l'énumération de l'œuvre connu de Michel Haydn. L'ayant formé en réunissant les indications puisées à diverses sources, nous avons lieu de penser qu'elle est complète.

Mais qu'est-ce que cette liste, en comparaison de l'immense quantité d'ouvrages de Michel Haydn, qui n'ont pas vu le jour? Le simple énoncé des titres d'œuvres acquises après sa mort, par le prince Esterhazy, témoignera mieux qu'un long discours de son incroyable fécondité. Ces œuvres forment les catégories suivantes : 1° Musique d'église (paroles latines) : 20 messes; 16 offertoires; 114 graduels (1); 9 litanies; 5 *Te*

(1) Ces Graduels ont leur histoire. Ils furent commandés à Michel Haydn par le prince-archevêque Hyéronimus Colloredo, pour remplacer les symphonies dont ses prédécesseurs avaient introduit l'usage entre l'épître et l'évangile. Ces symphonies, disait le prince, troublaient la piété des fidèles. Sur son indication, Haydn s'inspira donc du graduel du Missel romain, c'est-à-dire de l'*alleluia* et des *réponses* que l'officiant chante en alternant avec le chœur, entre l'épître et l'évangile; il les travailla pour les quatre voix habituelles, avec accompagnement de deux violons et de l'orgue, augmentés parfois de l'harmonie. C'est le 24 décembre 1783 que Michel Haydn fit entendre son premier graduel, auxquels succédèrent les 113 autres, dont l'ensemble constitue une collection pour tous les dimanches et toutes les fêtes de l'année.

Digitized by Google

Deum; 3 vêpres et un *dixit;* 4 *Tantum ergo;* 5 *Réponses;* 2 *Completoriæ;* 2 Ténèbres à quatre voix, avec accompagnement d'orgue; 2 *Stella cœli*, également à quatre voix avec accompagnement d'orgue; 2 *Regina cœli*; un *Alma;* un *Ave regina* et un *Salve regina,* avec accompagnement d'orchestre. — Musique d'église (paroles allemandes) : 4 messes; un air; une litanie; un *Te Deum;* 4 vêpres chorales; une Bénédiction; un *Regina cœli;* une prière au Mont-des-Oliviers; plusieurs chants avec ou sans accompagnement d'orchestre. — 3° *Oratorios et opéras; le Pécheur pénitent*, oratorio; *le Repentir de Saint-Pierre*, oratorio en 2 parties; *le Combat du repentir et de la conversion*, oratorio; *Andromeda et Perseo,* drame en 2 actes; *Patritius, le patriote anglais; Bravoure; l'Aurore joyeuse,* opéra. — 4° Cantates et lieders; cantate du *Jubilé; à l'Abbesse de Nonberg; Chansonnette du brigadier* et *Chanson des recrues; Chœur de prêtres;* 50 *lieders* à quatre voix, parmi lesquels il convient de citer: *Repos du soir; la Mère abandonnée; Adieu; l'Arbre de la Liberté des Suisses; à tous les Allemands; à nos Jardins; sur la Pelouse; lavie champêtre; Invitation à la vie champêtre; au bocage de Haigen; à Elle!* — 5° Divers: 30 symphonies; 2 *partite* (petites symphonies); une sérénade; un *concerto* pour flûte; une *pastorale;* 2 *divertissements* à six instruments; 3 *divertissements* à 5 instruments; 2 quintettes; 3 nocturnes à 5 instruments; une *suite* (2 clarinettes, 2 cors et un basson); un *concerto* pour violon; un quatuor (violon, cor anglais, viole et violoncelle); 7 marches; 9 suites de menuets; une suite de danses anglaises.

Ces ouvrages sont, ainsi que nous l'avons dit, ceux qui appartiennent à la famille Esterhazy. Ils comprennent la totalité des manuscrits trouvés dans le cabinet de Michel Haydn après sa mort. Si l'on y ajoute le nombre incalculable des fragments laissés par le maître dans les couvents où il les avait composés, on pourra seulement se faire une idée à peu près exacte de l'œuvre entier de l'un des compositeurs les plus féconds dont puisse faire mention l'histoire de la musique. Encore n'avons-nous point parlé de ses deux *Requiem*, dont l'un, en manuscrit, est déposé à la Bibliothèque de Salzbourg, et dont l'autre est demeuré inachevé. Ce dernier a sa légende, comme celui de Mozart. Il avait été commandé à Michel Haydn par l'impératrice, et, comme Mozart, celui-ci s'était frappé de l'idée qu'il le composait pour lui-même. En vain, ses amis s'efforçaient d'éloigner cette supposition de son esprit. Il n'écoutait point leurs raisonnements et répétait à ceux qu'il rencontrait « qu'il sentait bien que sa fin était proche, et que son plus grand regret était de n'avoir plus le temps nécessaire pour donner une suite à la *Création*

Digitized by Google

de son frère, ainsi que celui-ci l'en avait prié. » On ne lui connut aucune maladie ; mais il s'affaiblit peu à peu et mourut le 10 août 1806, à l'âge de soixante-neuf ans, après n'avoir écrit que l'*Introït* et le *Kyrie* de son *Requiem*. La cour d'Autriche acquit ces deux morceaux au prix de six cents florins, qui furent comptés à la veuve de Michel Haydn. Celle-ci fit d'ailleurs argent de tout ce qu'avait possédé son mari ; elle vendit ses manuscrits au prince Esterhazy, un antiphonaire avec la basse chiffrée et un cahier renfermant ses observations barométriques depuis vingt ans, à ceux qui lui en offrirent le plus d'argent, et, ce qu'on aura peine à croire, sa tête,— vous avez bien lu : sa tête, — au P. Rettensteiner, de l'ordre des Bénédictins.

Cette profanation explique la double tombe de Michel Haydn à Salzbourg : celle où repose son corps mutilé et celle qui renferme sa tête. Le corps est scellé sous les marches d'une chapelle du couvent de Saint-Pierre, tandis que la tête est placée dans une urne qui surmonte le monument élevé par les soins singulièrement pieux du P. Rettensteiner dans l'église des Bénédictins, à la mémoire de l'ami dont il avait acquis la meilleure partie. C'est dans ces deux églises que le voyageur égaré dans la patrie de Mozart devra faire ses dévotions aux restes du musicien marquant, auquel il ne manqua guère que de la confiance en son génie naturel pour devenir un maître illustre et renommé.

Nous ne terminerons pas cette esquisse sans parler des deux portraits qui l'accompagnent. L'un, — celui qui représente la silhouette de Michel Haydn, — figure en tête d'une courte biographie du vieux contrepointiste, parue à Saltzbourg en 1833. L'autre, l'eau forte, a sa légende : Le peintre Morff, qui eut jadis une grande réputation en Autriche, en avait peint l'original pour le Chapitre de Saint-Pierre, et dans le même temps Sigismond Neukomm, que des liens de parenté et d'affection unissaient aux Haydn, lui en avait demandé une copie. Morff était alors fort âgé. Quelques années se passèrent sans que Neukomm entendît parler du portrait. Lui-même vivait d'ailleurs éloigné de son pays, lorsqu'un jour, traversant Stuttgard, il apprend que Morff s'est retiré dans cette ville. Il se fait indiquer sa demeure, s'y rend aussitôt et demande à le voir. Une vieille servante le reçoit et lui annonce que son maître est en enfance et ne reconnaît personne. Neukomm s'informe du portrait de Michel Haydn : « Jésus-Marie, s'écrie cette femme, mon maître disait bien qu'on viendrait le chercher ; il ne voulait pas qu'on le vendît. Et pourtant nous avons tout vendu : ses tableaux sont partis l'un après l'autre. Celui-là seul restait. Un anglais est venu le mois dernier : il m'en a offert un louis d'or C'était une fortune pour nous ; il

Digitized by Google

l'a emporté. Heureusement, monsieur ne s'en est pas aperçu. » Attiré par le bruit de cette conversation, Morff apparut; il fixa quelque temps le visiteur et se jeta dans ses bras en pleurant et en montrant une place vide sur le mur ; puis, le prenant par la main, il l'entraîna vers sa commode en disant : « Viens, viens, j'en ai fait une copie pour toi. » Et il lui remit une miniature, qui a servi de modèle à notre collaborateur artistique.

Quant à l'original, on peut le voir dans la cave du couvent de Saint-Pierre, où la bonne et honnête figure qu'il représente sourit encore aux bourgeois de Salzbourg, qui ont hérité de leurs pères, contemporains et compagnons de Mozart et de Haydn, de leurs admirations pour les beautés de l'art musical et de leur prédilection pour les petits vins du Tyrol.

EDMOND NEUKOMM.

Digitized by Google

LA MUSIQUE

A LA COMÉDIE-FRANÇAISE[1]

Les anciens camarades de Molière, fidèles à sa mémoire, suivirent, en toute chose, la voie qu'il leur avait indiquée. L'ordonnance du 30 avril leur laissait encore les ballets dont les pièces *de machines* étaient le prétexte naturel et qui leur prêtaient un charme spécial. Le 17 mars 1675, ils représentent la *Circé* de Thomas Corneille et de Visé, avec intermèdes de Charpentier. Ils avaient fait de si fortes dépenses pour cette pièce, dont les frais extraordinaires devaient s'élever à 10,842 liv. 17 sols, que plusieurs des comédiens, dans l'assemblée qui se tint pour la monter, avaient refusé leur consentement avec quelque apparence de raison. Puisons, dans le registre de La Grange, le détail des frais ordinaires, qui furent de 331 liv. 5 s. par jour (2).

Frais ordinaires (habituels).....	51 liv.	16 sols.
Symphonie.....	24 —	» —
Danseurs.....	31 —	10 —
Dix petits assistans à 15 sols.....	7 —	10 —
Voix et chaises.....	17 —	» —
Six grans assistans, deux à 30 sols.....	7 —	» —
Quatre moyens assistans à 15 sols.....	3 —	» —
Saulteurs, prix faict.....	40 —	» —
Augmenté au sieur Charpentier.....	5 —	10 —
Au sieur Poussin	5 —	10 —

(1) Voir les numéros des 15 décembre 1873 et 15 janvier.

(2) Le registre du régisseur donne, pour ces frais, les chiffres suivants : le 17 et le 19, non payés ; le 22, 318 liv. 11 s. ; le 24, 318 liv, 16 s. ; le 26, 318 liv. 1 s. ; le 29, 326 liv. (il est ajouté : 5 liv. 10 s. à Charpentier et 2 liv. 10 s. pour les petits Amours); le 2 avril, 331 liv ; le 5, 331 liv. 10 s., etc.

Digitized by Google

Le registre du régisseur présente, en détaillant quelques-uns de ces articles, des variantes :

Symphonie.	Conuerset	3 liv.	15 sols.
	Marchand	3 —	15 —
	Du Viuier	3 —	15 —
	Du Mont	3 —	15 —
	Du Fresne	3 —	» —
	Courcelles	3 —	» —
	Clauessin	3 —	» —
		24 liv.	» sols.

Marcheurs.	La Montagne	4 liv.	10 sols.
	Et 9 autres à 3 liv.	27 —	» —
		31 liv.	10 sols.

10 petits voleurs à 10 sols (augmentés ensuite chacun de 5 sols.)	5 liv.	» sols.
Amour et chaise	4 —	10 —
Voix et chaises	12 —	» —
6 grands voleurs, dont 2 à 1 liv. 10 sols	7 —	» —
4 moyens voleurs à 15 sols	3 —	» —
Sauteurs	40 —	» —
Augmentation à M. Charpentier	5 —	10 —

Les frais extraordinaires sont :

Bas de soye, escarpins, rubans, pour 10 danseurs, à 11 liv. pour chacun	110 liv.	» sols.
A M. Poussin, musicien, pour sa chaussure et petite oye, un louis d'or	11 —	» —
Chaussure des saulteurs, statues et une paire de bas de soye p^r ledit M. Poussin, 8 escus.	24 —	» —
A Baraillon, pour 12 calçons à 30 sols la pièce pour les danseurs ou marcheurs	16 —	10 —
A M. Gaye, musicien, pour récompance, 3 louis	33 —	» —
A Charpentier, compositeur de la musique ; 20 louis d'or sur et tant moins de sa récompance	220 —	» —
Escarpins et bas des saulteurs	46 —	5 —

Digitized by Google

Les comédiens enfreignaient ainsi l'ordonnance du 30 avril 1673, car les six violons et le clavecin, portés pour 24 livres, étaient employés indépendamment des six violons de l'orchestre, payés chacun 1 liv. 10 s. et compris dans les frais ordinaires habituels (68 liv.). Aussi, le 21 mars 1675, le directeur de l'Opéra fait-il rendre une nouvelle ordonnance qui leur rappelle le nombre total de violons dont il leur est permis d'user, et leur interdit les musiciens à gages, c'est-à-dire stipulant que ce n'est pas plus de deux voix de comédiens qu'ils peuvent se permettre. En effet, ils prenaient l'habitude d'employer, quoiqu'en moins grand nombre, d'aussi bons chanteurs qu'à l'Opéra ; puis, équivoquant sur les termes de l'ordonnance de 1673 et feignant de ne la croire applicable qu'aux artistes du dehors, ils utilisaient le talent de ceux d'entre eux qui savaient chanter, de façon à avoir six ou huit voix, tandis qu'on leur en tolérait deux seulement. Voyant, en outre, que, même avec des restrictions purement musicales, ils arrivaient, au moyen des ballets joints aux machines et décors, à rivaliser de pompe théâtrale avec son Académie, Lulli obtint que l'ordonnance leur défendît les danseurs. Cet acte, signifié, pendant les représentations de *Circé*, aux comédiens, abrégea le succès de la pièce.

La Bibliothèque Nationale possède les *Airs de la Comedie de Circé avec la basse continue, Ballard 1716*, partition imprimée. Le 6 août 1705, la Comédie fit une reprise, sans machines, de *Circé*, pour laquelle Dancourt écrivit un nouveau prologue et d'autres divertissements, dont Gilliers fit la musique.

Malgré leur dernier échec, les comédiens de Guénégaud représentent, le 17 novembre suivant, l'*Inconnu*, des mêmes auteurs, Th. Corneille, de Visé et Charpentier. Ils font, à la vérité, moins de dépenses pour cette pièce que pour la précédente, bien qu'elle en pût impliquer davantage : les frais extraordinaires ne se montent qu'à 2,500 liv. ; les frais ordinaires, qui s'élèvent, le 17 et le 19, à 208 liv. 17 s. et à 220 liv., se modèrent, à partir du 22, à 175 liv. Mais nous rencontrons encore, dans le registre du régisseur, ainsi qu'on va le voir, des voix externes et des danseurs. Peut-être les comédiens équivoquèrent-ils de nouveau sur les voix d'*entre eux*. Quoi qu'il en soit, aucun écho ne nous est parvenu de réclamations du Florentin contre la représentation de l'*Inconnu*. D'ailleurs, cette infraction ne se renouvela plus de longtemps ; nous la signalerons quand elle se produira. Voici les frais extraordinaires .

Digitized by Google

Chaussures des marcheurs et petite oye à 11 liv. chacun	88 liv.	» sols.
Pour racommoder le clauessin	3 —	» —
A François, garçon des violons, pour port d'instrumens	» —	40 —
Diverses sommes relatives sans doute à des musiciens, entre autres :		
A mademoiselle Bastonnet, musicienne, pour ses coiffures, garnitures et chaizes de repetition	36 —	» —
Au sieur de la Montagne, pour auoir dressé les pantomimes	75 —	» —

Voilà maintenant les frais journaliers :

Violons	Conuerset	petit chœur.	3 liv.	15 sols.
	Marchant		3 —	15 —
	Du Viuier		3 —	15 —
	Du Mont		3 —	15 —
	Du Fresne		3 —	» —
	Courcelles		3 —	» —
Clauessin :	La Porte		3 —	» —
Theorbe :	Carle André		3 —	» —
			27 liv.	» sols.

Danseurs ou marcheurs, au nombre de huit, à 3 liv	24 liv.	» sols.
4 petits amours dansans ou assistans, à 1 liv. 10 sols	6 —	» —
A La Montagne, compositeur des pas	1 —	10 —
Voix : M. Poussin	7 —	» —
Voix : Mademoiselle Bastonnet	7 —	» —
M. Charpentier, compositeur de musique	11 —	» —

La Grange dit, en outre, qu' « on tira une part pour Baraillon pour les habits du ballet. »

La pièce eut trente-trois représentations consécutives, au double. On sait que l'*Inconnu* contient une représentation de comédie. C'est une fête galante : Psyché enlevée par l'Amour dans un palais magnifique. Lors de la reprise de 1678, le troisième acte du *Triomphe des Dames*, qui est une pastorale, fut substitué à cette saynète. L'*Inconnu* fut encore

Digitized by Google

remis en 1679 ; Charpentier y ajouta, dans le divertissement, une chanson de paysanne qui eut une grande vogue. En août 1703, autre reprise, pour laquelle Dancourt fit un prologue et des divertissements nouveaux que Gilliers musiqua. Le Recueil imprimé de 1753 (Arch. Com. Fr.) contient deux airs de ce compositeur et deux de Charpentier. Reprise encore en février 1704, aux Tuileries, avec un ballet pour intermède ; le Roi et toute la cour y dansèrent. Nouvelles reprises, à la Cour, en 1728, et à la Comédie en 1746 ; la dernière provoqua les réclamations du directeur de l'Académie de musique. Cette pièce est la plus théâtrale et la plus luxueuse du répertoire de la Comédie-Française. C'est celle qui a été représentée toutes les fois que le théâtre a voulu donner un échantillon de sa splendeur. Elle le fut à l'arrivée en France de la jeune dauphine, Marie-Antoinette ; Molé joua le *Prince*.

Les comédiens ne pouvaient se consoler du départ des voix et des danseurs. La Grange nous les montre tâchant, le 7 juillet 1676, de profiter d'un moment où ils espèrent que le Roi, revenant d'une guerre heureuse, octroyera les chartes les plus libérales, pour demander « une permission pour la musique et la danse. » Ils ne réussirent pas, et, le 7 août, le *Triomphe des Dames* ne nécessita que :

6 violons, 4 à vn escu.....	16 liv.	10 sols.
10 marcheurs à vn escu.....	30 —	» —
28 marcheurs ou assistans pour la fin.....	21 —	» —
Trompettes et timballes.....	10 —	» —

En cette matière, comme en toute question théâtrale, la multiplicité des actes légaux est un indice implicite de leur incessante violation. L'ordonnance de 1675 est renouvelée le 27 juillet 1682 et signifiée le 30 aux comédiens, qui avaient sans doute provoqué ce rappel par quelque indocilité dans des représentations d'*Andromède*, de *Crispin musicien* ou du *Bourgeois Gentilhomme*, qui avaient eu lieu les jours précédents. Elle est encore renouvelée le 17 août 1684 ; le 4 septembre suivant, une sentence de police et, le 2 décembre 1715, des lettres-patentes en sanctionnent de rechef les dispositions. Ainsi firent, depuis lors, tous les actes qui conférèrent à nouveau le privilége de l'Académie Royale de Musique.

En 1690, la Comédie avait joué *le Ballet extravagant* de Palaprat,

Digitized by Google

mais cette pièce burlesque ne pouvait éveiller les susceptibilités de l'Opéra.

Esther et *Athalie* ne urent pas destinées à la scène française, du moins dans l'origine. Ces deux tragédies sacrées avaient été représentées, devant le Roi, par les demoiselles de Saint-Cyr, avec la musique de Moreau, la première pendant le carnaval de 1689, la seconde en 1691, puis à Versailles, en 1702, avec distribution princière. Les comédiens ne donnèrent la première représentation d'*Athalie* que le 3 mars 1716, et d'*Esther*, réduite en trois actes, que le 8 mai 1721, en supprimant, de l'une et l'autre, le chant et la plus grande partie des chœurs. L'Album du *Racine* (édit. Hachette) vient de reproduire les éditions originales des partitions d'*Esther* (1689) et d'*Athalie* (sans date) d'après les exemplaires de la Bibliothèque du Conservatoire. Cette bibliothèque possède, en outre, une édition de 1696 d'*Esther*, conforme d'ailleurs à l'édition *princeps*, et une copie de cette édition faite par Philidor l'aîné.

La musique d'*Athalie* fut refaite plusieurs fois : en 1756, par Clerambault, pour une représentation donnée par les demoiselles de Saint-Cyr; en 1768, par Gossec; en 1821, par Perne, pour une représentation solennelle au Conservatoire; plus tard, par Mendelssohn; en 1847, par Boieldieu pour la reprise par Rachel, et, en 1858, par M. Jules Cohen. Les deux dernières partitions existent aux archives de la Comédie. La musique d'*Esther* avait été refaite, en 1697, par Servais de Konink et publiée à Amsterdam, mais elle ne fut pas exécutée à la Comédie-Française. M. Jules Cohen l'a de nouveau refaite, en 1863. Actuellement on supprime les chœurs dans *Athalie*, et c'est la musique de Gossec qu'on fait entendre pendant l'invocation.

JULES BONNASSIES.

(La suite prochainement.)

Digitized by Google

REVUE DES CONCERTS

CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — CONCERTS POPULAIRES. — *Suite de l'orchestre* de M, Ten Brink. — CONCERT NATIONAL. — *Les Erynnies, musique pour une pièce antique* (Jules Massenet). — *Suite d'orchestre* (Th. Dubois). — *Mazeppa,* poème symphonique (Listz.) — CONCERTS DANBÉ. — *Christophe Colomb,* de Félicien David. — FESTIVAL LACOMBE. — CONCERT DU CAPITAINE BOYER.

ONCERTS DU CONSERVATOIRE. — La Société des Concerts du Conservatoire chez qui se perpétuent tant de nobles et saines traditions, s'est toujours refusée à provoquer les réclames du journalisme si loyalement accessible, comme on sait, à ceux qui se présentent à lui au nom de l'art. La société tient depuis sa fondation, qui date de quarante-sept ans, deux loges complètes à la disposition de la critique musicale, en retour de quoi elle ne demande même pas des comptes-rendus, qui d'ailleurs ne serviraient ni ne desserviraient sa gloire. C'est une magnificence d'autant plus remarquable, que la salle est étroite et les places réduites au nombre de neuf cents pour toute la salle. Par une générosité exemplaire, — laquelle a été imitée par M. Pasdeloup, M. Lamoureux, et M. Colonne au Concert national du théâtre du Châtelet, — des places sont également réservées à l'institution des jeunes aveugles qui y envoie pour chaque concert ses dix élèves de choix, et ce sont, nous pouvons l'assurer, les dix paires d'oreilles les plus méritoires de toute l'assistance. Il ne manque au triomphe de ces concerts que d'être hebdomadairement régularisés. L'année dernière, chaque programme se répétait, et après les deux concerts arrivait un dimanche

Digitized by Google

de repos. Cette année-ci, 1873-1874, par suite de l'augmentation du nombre des séances, le dimanche de repos ne se présente plus qu'après une série de quatre auditions, c'est-à-dire de deux programmes qui se répètent, et les concerts sont portés au nombre de dix-huit. Cette nouvelle mesure est sans nul doute un acheminement vers la périodicité hebdomadaire pure et simple. Le public n'a songé qu'à s'en louer. Nous donnerons l'éloge sans restriction quand les dimanches de toute la saison musicale seront, sans interruption, consacrés à ces exécutions qui sont encore sans rivales au monde.

Oui, l'on aura beau en médire ou les calomnier, les concerts du Conservatoire qui sont la maison de Beethoven comme la Comédie-Française est la maison de Molière, sont encore ce que nous avons en musique de plus grandiose, de plus élevé, de plus beau. C'est une maison hautaine peut-être, mais hautaine et fière à bon droit, et digne, et ne mendiant rien ni aux paperassiers du journalisme, ni aux ministères quels qu'ils soient, des finances ou des beaux-arts, lesquels ne se font pas faute cependant d'user et d'abuser des fauteuils et des loges que la société condescend à leur voir occuper, à la grâce de Dieu. L'association vit par elle-même, elle marche toute seule, et droit son chemin, la tête haute, sans s'émouvoir de ce que peuvent aboyer tels roquets ou tels, kings-charles radoteurs. Elle sait sa valeur et s'étudie à ne la point laisser dépérir; tant pis pour qui la méconnaît, l'injurie, et, piteux serpent, s'use vainement les dents contre la lime. Bravo! nous aimons ces principes et ces attitudes qui appartiennent à la salubre race française, à la vraie race d'où sortirent tant de génies, tant de vertus. L'estime de soi suffit aux âmes honnêtes et aux vrais artistes, et il nous plaît que le Conservatoire qui ne sollicite pas la visite des princes, des grands seigneurs, dédaigne la fanfare de la presse, et n'envoie pas aux journaux chaque fois qu'un roi vient s'égarer dans sa musique, la petite note confidentielle: « Tel prince a honoré ou honorera de sa présence, etc. »

La salle des concerts est d'ailleurs merveilleusement adaptée à ces idéales séances qui sont pour les âmes d'élite qui y sont admises, une des belles joies de l'existence. Elle est toute petite, elle est parfaite, et des exigences de cette salle sont sorties peut-être toutes les virtualités que nous nous plaisons à reconnaître dans les concertants qui composent cette association fortunée. Les théâtres lyriques sont trop vastes, dit Berlioz, et, nous le disons après lui, les salles consacrées aux concerts sont trop vastes. Il est prouvé, il est certain que le son pour agir musicalement sur l'organisation humaine, doit rejoindre l'oreille auditrice à

Digitized by Google

travers un espace brièvement limité. On est toujours prêt à répondre, lorsqu'on parle de la sonorité des salles d'opéras ou de concerts que tout s'y entend fort bien. S'y entend, oui; mais s'y écoute, non. Berlioz répond à cette objection, et dit: « J'entends aussi fort bien de mon cabinet le canon que l'on tire sur l'esplanade des Invalides, et cependant ce bruit, qui d'ailleurs est en dehors des conditions musicales, ne me frappe, ne m'émeut, n'ébranle mon système nerveux en aucune façon. » Eh bien! c'est ce coup, cette émotion, cet ébranlement que le son doit absolument donner à l'organe de l'ouïe pour l'émouvoir musicalement, que l'on ne reçoit pas des groupes même les plus puissants de voix et d'instruments, lorsqu'on les écoute à trop grande distance. Quelques savants pensent que le fluide électrique est impuissant à parcourir un espace plus grand qu'une certaine distance évaluée à un millier de lieues. Pour le fluide musical, pour la cause inconnue, quelle qu'elle soit, de l'émotion musicale, il est constaté q u'il est sans force, sans chaleur et sans influence vitale à une certaine distance du point de départ: on entend, on ne vibre pas, on écoute donc sans l'émotion secrète qui nous rive à l'exécutant. Or il faut vibrer soi-même avec les instruments et les voix, et par eux, pour percevoir des sensations véritablement musicales. Il y a mieux : physiquement, l'homogénéité sonore est rompue dans les espaces trop vastes. Les réflecteurs du son, les abat-voix ne suffisent plus à répercuter le son dans tout l'horizon trop agrandi, et d'ailleurs ne le peuvent renvoyer avec la même vitesse à toutes les distances du rayonnement trop vaste. Les vibrations des violons sont les plus rapides, celles des cuivres sont les plus tardives, et voyez ce qui arrive aux concerts populaires de musique classique et aux exécutions d'harmonie sacrée au Cirque d'Été, on entend les violons, puis les trompettes, les trombones, les cors. On récrimine contre les exécutants, on les accuse d'être distraits, de manquer leur entrée, de ne pas suivre la mesure. On a tort, c'est la salle qui a faussé la répercussion, et les réflecteurs sonores qui, renvoyant également des sonorités inégalement rapides, ne peuvent frapper les oreilles dispersées à diverses distances d'un ensemble homogène de sons fondus et harmonieusement nourris.

En dehors des cuivres, le même résultat se présente, et c'est ce qui est arrivé notamment dans un des derniers Concerts populaires. Jaell, Léonard, Colblain, Sivori, Franchomme ont exécuté le quintette de Schumann et l'incomparable menuet de Boccherini avec un sentiment excellent. Ces deux œuvres très remarquables ont produit un visible effet, mais là encore on a pu comprendre qu'un aussi vaste amphithéâtre trahit toujours la musique de chambre. L'oreille n'a perçu distinctement que

Digitized by Google

des parcelles mélodiques, tandis que les développements symphoniques et les effets d'immatérielle puissance se sont oblitérés et perdus en route. Les auditeurs des troisièmes places, peu familiarisés avec la délicate et tempérée musique de chambre, y ont gagné de connaître deux morceaux nouveaux; mais ils n'en ont eu qu'une révélation imparfaite et trompeuse. Ils n'en ont aperçu que les couleurs voyantes, mais non pas le fin travail, la délicieuse ciselure et la divine interprétation qu'en a donnée Sivori avec ses collaborateurs incomparables.

Dans la salle des Concerts du conservatoire, semblables périls ne sont point à redouter; car ce qui rend ces Concerts inaccessibles à toute comparaison, outre le choix des œuvres et la parfaite exécution, c'est la merveilleuse résonnance de la salle, que l'on a pu comparer à un Stradivarius. Dès qu'on entend la première attaque vibrante, les auditeurs tous ensemble, jeunes filles, vieillards, dilettantes ou simples spectateurs attirés par la curiosité, en sentent comme le choc, et le musicien se sent tressaillir jusque dans la moelle comme le cheval de chasse, dont les muscles se dressent lorsqu'à l'entrée du bois il sent dans l'air le vent du cerf et ses émanations fauves qui passent dans les branchages.

Parmi les pièces exécutées dans les Concerts déjà donnés, Beethoven a apparu avec *les Ruines d'Athènes*, les symphonies en *re*, en *fa*, en *si b.* et avec la symphonie pastorale; Mendelssohn, avec la symphonie écossaise; Haendel et Bach n'ont été que fragmentairement entendus; Haendel, avec un concerto dont, mieux avisé, on n'eût donné que la troisième partie, et Bach, dans une suite qu'avec moins de timidité inopportune l'on aurait exécutée tout entière. Les honneurs dans tous ces programmes ont été incontestablement pour la *Bénédiction des Poignards des Huguenots*. Bien que détaché de son cadre et privé de la grande scène de basse qui amène ce chœur, le prépare et lui sert de repoussoir, ce splendide morceau a, dans les deux séances où il a été exécuté, provoqué un enthousiasme que motive peut-être le regret de ne pouvoir plus applaudir l'œuvre de Meyerbeer au Grand-Opéra. L'exécution de cette superbe et grandiose inspiration aux Concerts du Conservatoire a inspiré à Blaze de Bury, à Victor Wilder, à Johannès Weber, à Ch. Bannelier, des réflexions que Scudo, Fiorentino, Berlioz, d'Ortigue avaient déjà émises et que nous reproduisons après les avoir plusieurs fois énoncées nous-même. Malgré l'acquit donné par des applaudissements unanimes au Comité qui compose le programme des séances, malgré l'admiration que nous imposent ces belles scènes du théâtre musical contemporain, la *Bénédiction des Poignards* dans les *Huguenots*, la scène de la cathédrale dans le *Prophète*, tout le deuxième

Digitized by Google

acte de *Guillaume-Tell*, nous demandons si la Société des Concerts ne s'écarte pas de sa voie la plus sûre quand elle nous fait entendre, même avec une supériorité d'exécution qui désespère toute rivalité, la musique qui a été écrite pour le théâtre contemporain, qui est représentée par les artistes vivants et qui fait partie du répertoire courant de l'Opéra dans toute l'Europe? Ces pages magistrales qui ne sont à leur place qu'au théâtre ne se trouvent-elles pas dépaysées aux Concerts du Conservatoire?

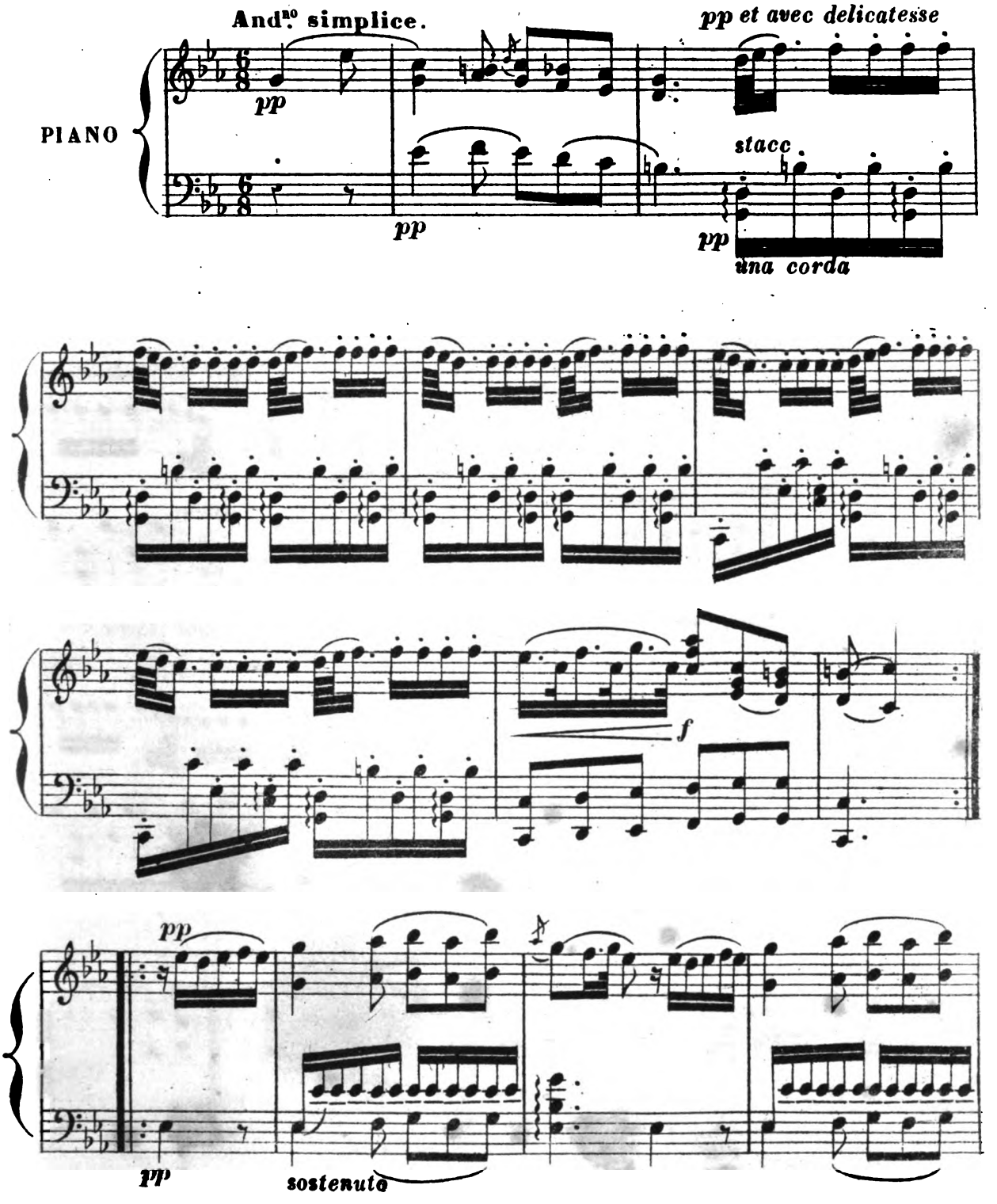
La Société devrait, en revanche, fouiller dans la Bibliothèque de musique scénique des auteurs aujourd'hui délaissés. Elle a des liseurs de musique familiarisés avec l'histoire musicale et avec les vieilles partitions. Elle a une bibliothèque et des copistes. Pourquoi ces liseurs éxperts ne pourraient-ils ouvrir les cartons, déchiffrer tout le papier rayé qui se dessèche inutile sur les casiers, et ne soumettraient-ils pas quelques pages triées sur le volet à une exécution d'essai que suivrait au besoin une exécution aux séances publiques? Les auditeurs des Concerts du Conservatoire qui forment, assure-t-on, un public d'élite, remercieraient sympathiquement nos admirables virtuoses, s'ils voyaient restituer de temps à autre devant eux quelques morceaux de Glück, de Piccini, de Rameau, de Lulli, de Lalande, de Roland de Lassus, de ce Clément Jannequin qui si brillamment vient de réapparaître avec la *Bataille de Marignan* sous l'évocation magique d'un héroïque enchanteur, M. Bourgault-Ducoudray. Tant de maîtres français, tant de maîtres étrangers qui ont conquis leur gloire dans nos maîtrises, dans nos chapelles, sur nos théâtres, et qui aujourd'hui ne sont inconnus qu'à la France, sont chez nous retombés dans un oubli immérité. Écartés de nos théâtres parce que le livret est devenu injouable et que la musique a vieilli dans son ensemble, dans ses rouages, dans ses formules, dans son orchestration, et n'est restée vivante que par quelques morceaux touchés de l'immatérielle inspiration, ces maîtres ne devraient-ils pas sortir de l'ombre où on les tient et venir nous raconter l'art du passé? L'Opéra dédaigne ces résurrections qui, dans un autre genre, sont la gloire et l'honneur du Théâtre-Français? La Société des Concerts du Conservatoire doit donc remplir l'honorable tâche qu'a toujours déclinée le Grand-Opéra. Ces Concerts sont un musée, on le dit, on l'affiche, on table là-dessus pour crier haro sur les auteurs vivants. Musée soit; mais que du moins le musée ne soit ni trop pauvre ni trop mesquinement incomplet.

Il y aurait aussi des comparaisons chronologiques à établir. Le public applaudit toujours avec une unanime spontanéité un chœur agréable de l'*Armide*, de Lulli. Glück aussi a écrit une *Armide*, où se trouve un chœur semblable et exposant la même situation et les mêmes idées. Le

Digitized by Google

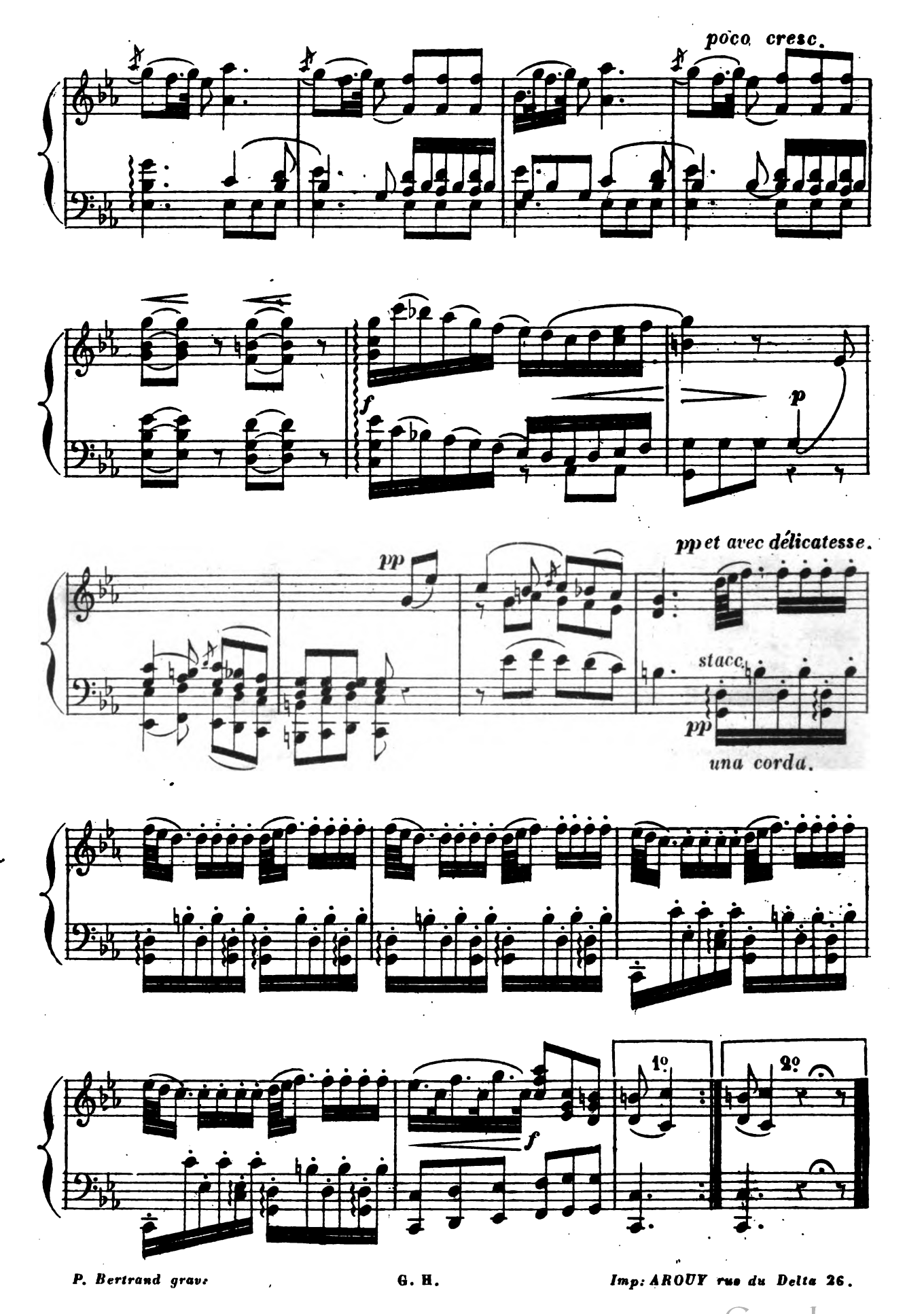
SICILIENNE DE BOCCHERINI

Transcrite pour le PIANO par J. MASSENET.



Paris, G. HARTMANN, éditeur, G. H. Boul.d de la Madeleine 19.

Digitized by Google



P. Bertrand grav. G. H. Imp: AROUY rue du Delta 26.

Digitized by Google

N°. 2.

INVOCATION

« Hermès! prompt messager qui montes d'un coup d'aile
« De la pâle Prairie où germe l'asphodèle
« Jusques au pavé d'or des princes de l'Aithèr,
« A toi d'abord, Hermès, le vin pur du Kratèr!

Elektra verse la libation sur le tombeau.

« Daimones très-puissants, Rois de la terre antique,
« Qui siègez côte à côte en son ombre mystique,
« Toi, Dieu terrible, et toi qui fais germer les fleurs,
« O Déesse! écoutez le cri de mes douleurs:
« Faites que l'Atrèide, errant dans l'Hadès blême,
« Exauce le désir de son enfant qui l'aime!

Elle verse la seconde libation.

J. MASSENET.

LES ERINNYES
— ACTE II. —

Très lent et avec un grand sentiment. (♪ = 42.)

PIANO.

pp très soutenu.

(Violoncelle solo.)
le chant très marqué et très expressif.

pp

f

Ped.

pp

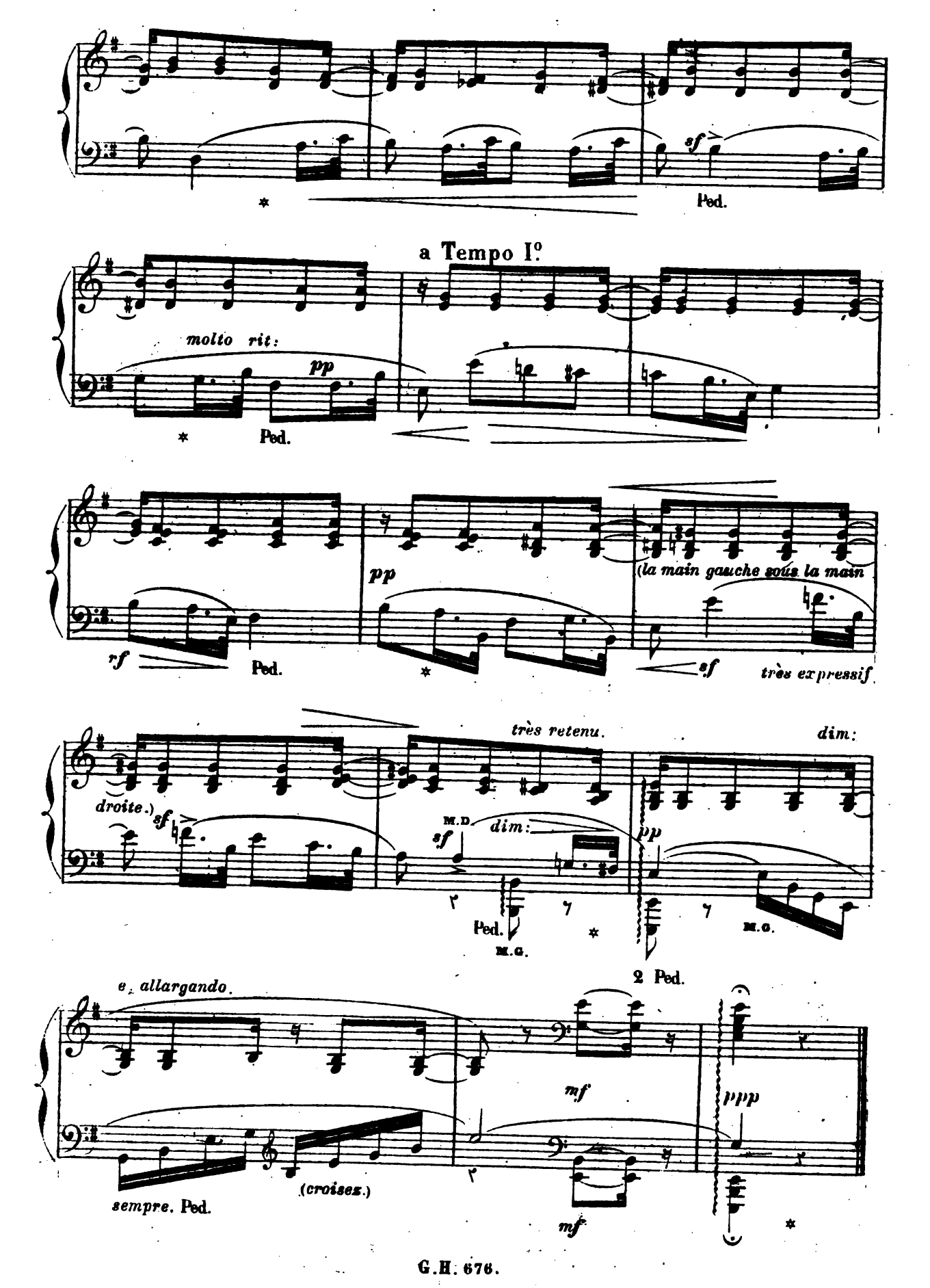
sempre cresc.

Ped.

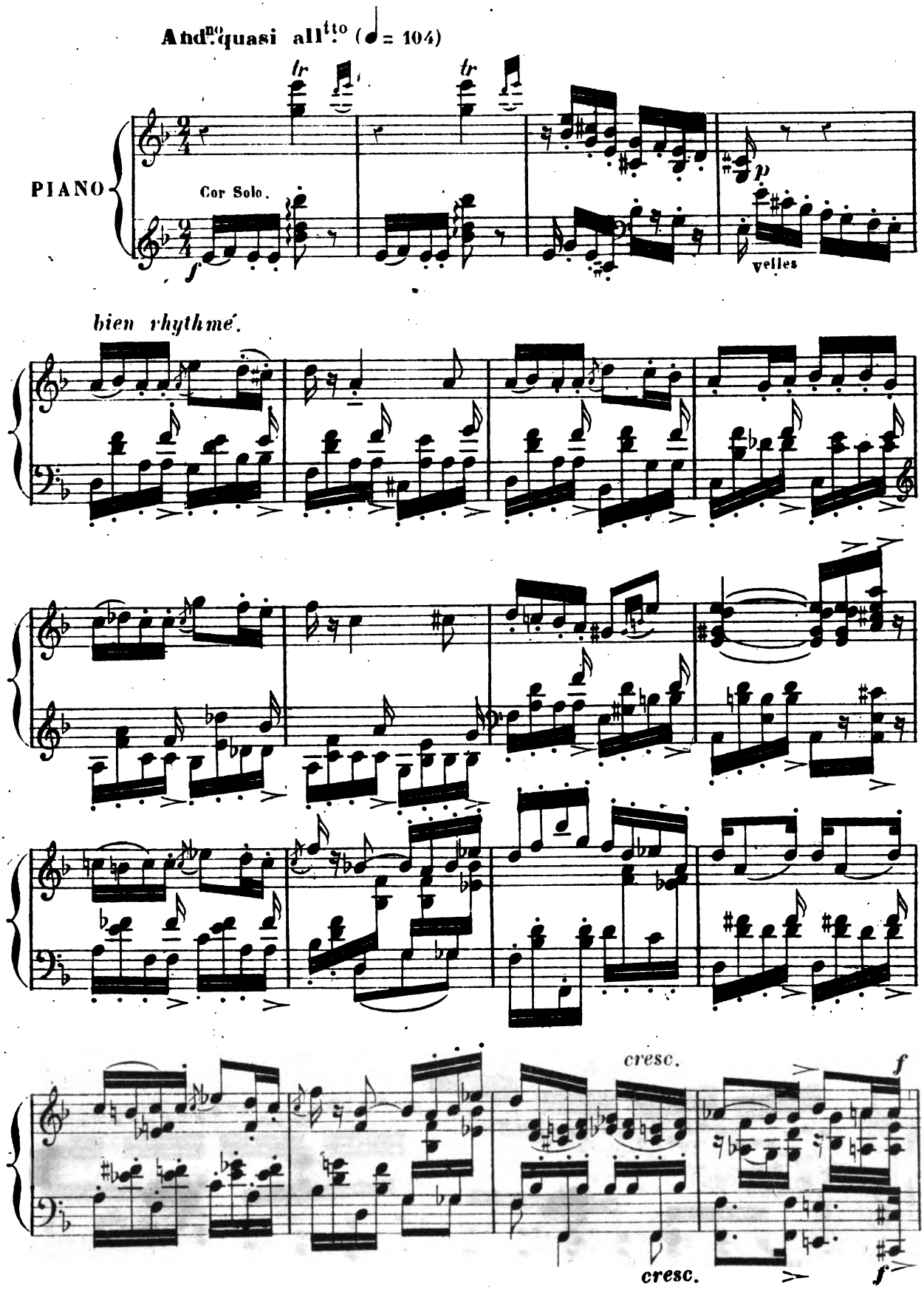
Ped.

G. H. 676. Ce morceau est publié séparément chez M.M. E. et A. GIROD.

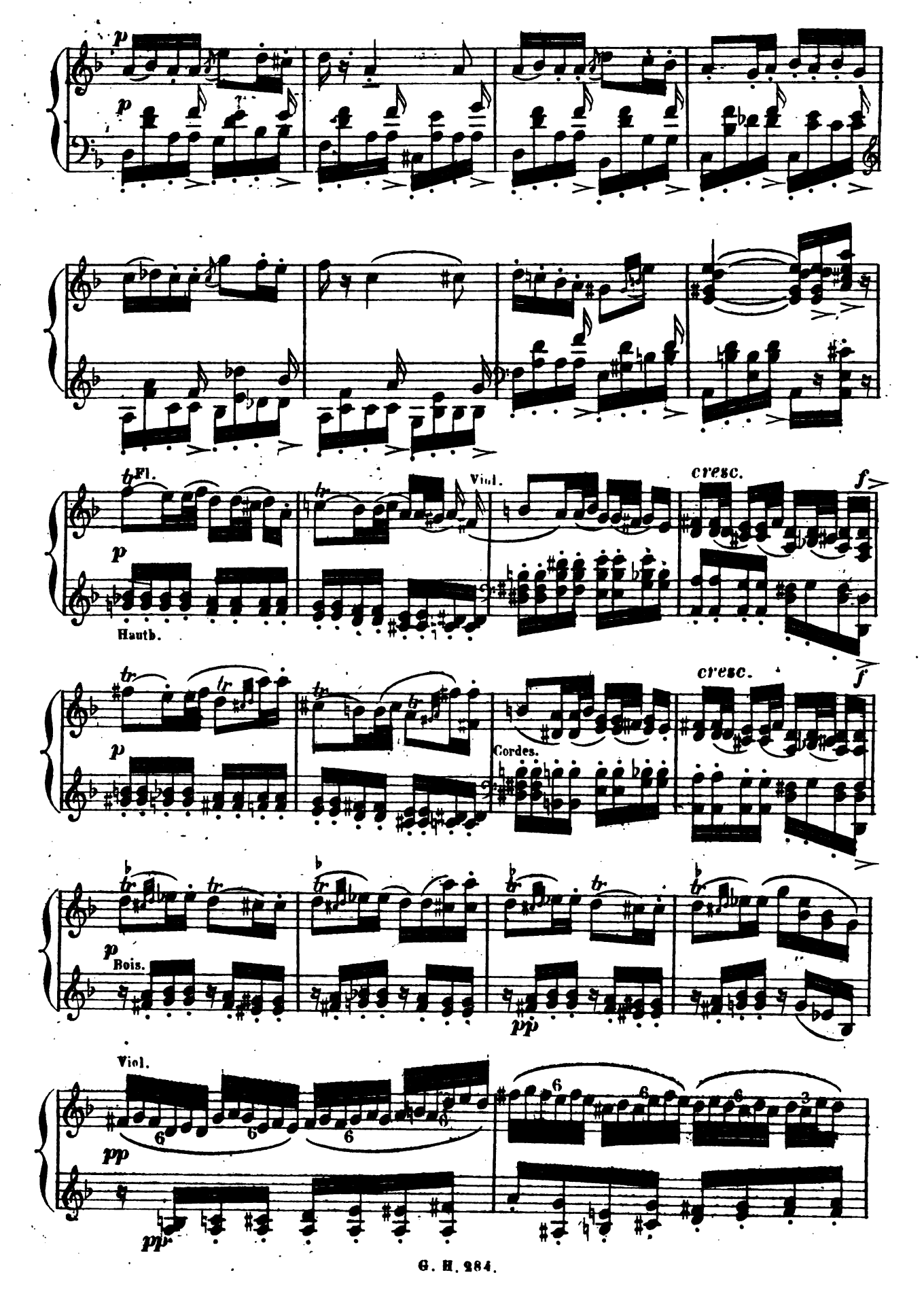
Digitized by Google



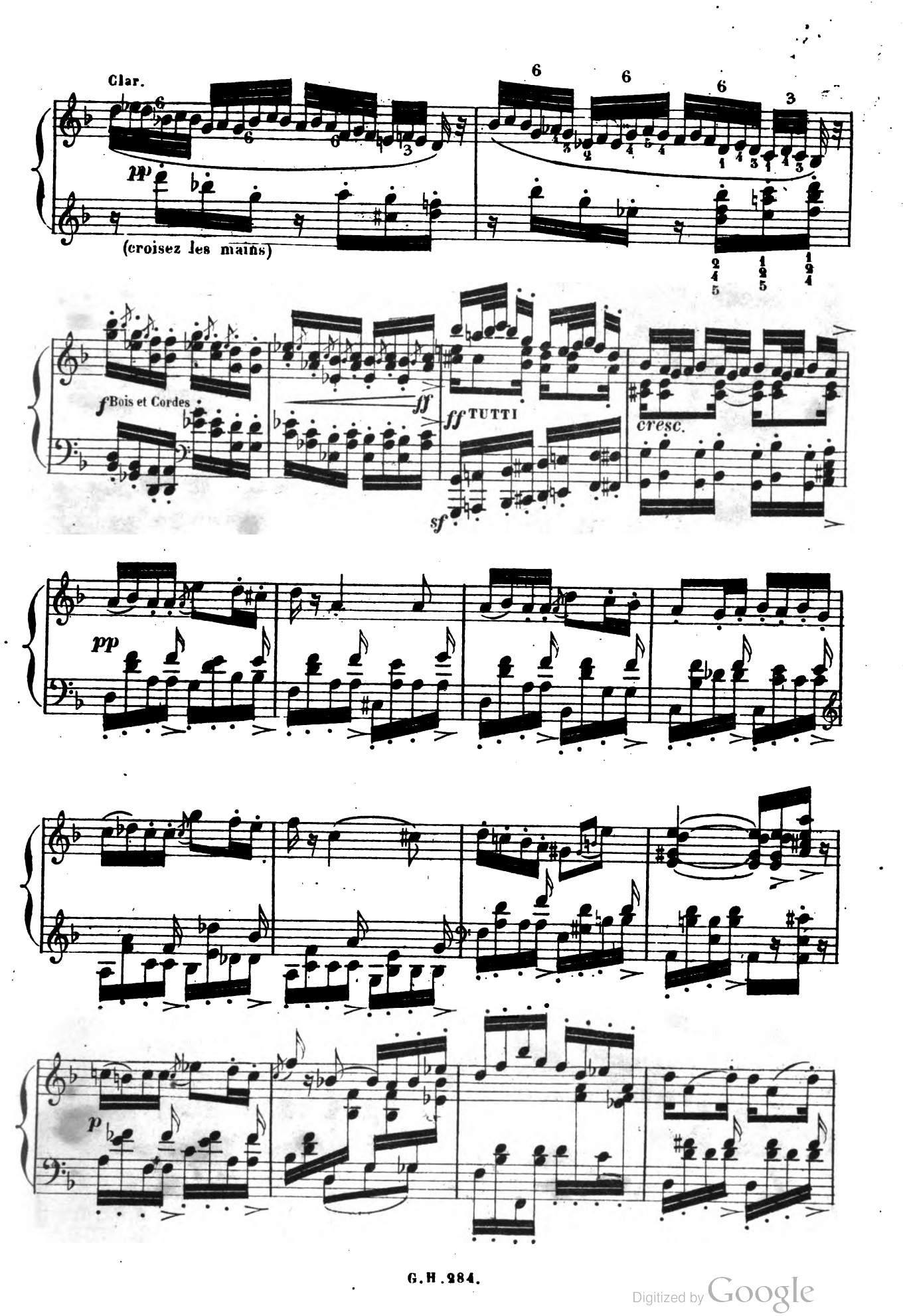
Digitized by Google



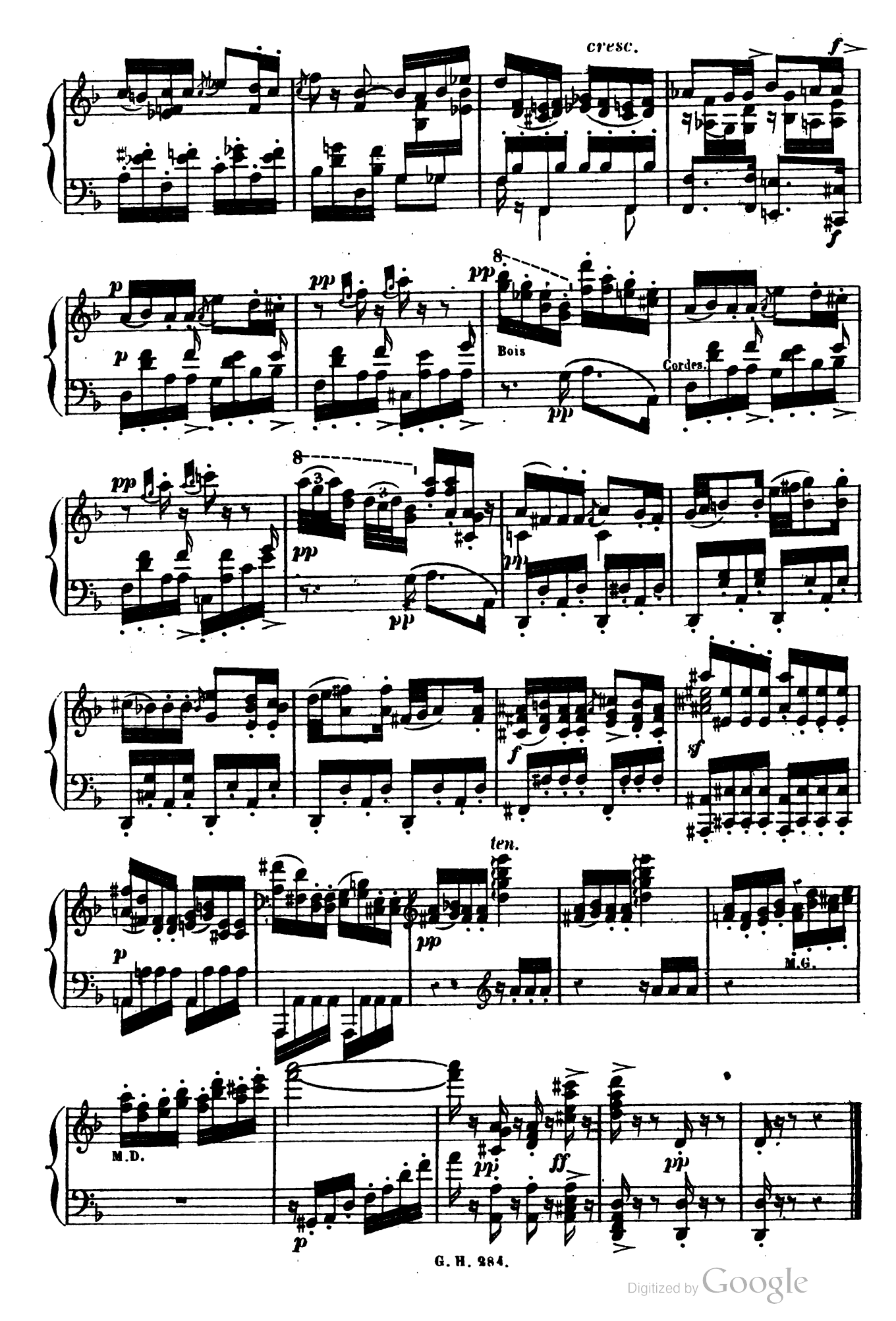
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

chœur d'*Armide* n'aurait rien perdu à être entendu à côté de celui de Glück. Cette comparaison, que la Société des Concerts a le tort de ne point chercher à établir, ferait ressortir le génie créateur de Lulli, sans nuire au vigoureux maître qui est venu cent ans après refaire son œuvre, et lui donner la suprême auréole du génie.

Maurice Cristal.

Concerts Populaires. — Les œuvres depuis longtemps acceptées par le public et sanctionnées par le jugement des musiciens de tous les pays et de tous les temps, n'ont pas besoin des formules laudatives d'une plume nouvelle. Ainsi la symphonie en *si bémol* de Beethoven et la Symphonie en *la* de Mendelssohn, qui ont été exécutées au 8e concert de la 2e série, et au 1er de la 3e, étant trop généralement connues pour qu'un compte-rendu puisse offrir de l'intérêt, je consacrerai toute ma revue au très remarquable début d'un jeune compositeur hollandais, M. J. Ten Brink, dont M. Pasdeloup a deux fois de suite exhibé une suite d'orchestre en *sol*. Cette expression de *suite d'orchestre*, renouvelée de l'époque de Couperin, de Rameau et des autres maîtres du siècle dernier, représente tout simplement une symphonie aux formes moins impérieuses et aux allures plus libres que la symphonie proprement dite

La *Suite d'orchestre* de M. Ten Brink se compose d'une ouverture, d'un andante, d'un scherzo et d'une polonaise. L'ouverture, courte et brillante, est d'un rhythme très marqué. Elle est bien développée et contient un motif charmant, qui ressort d'une façon tout à fait remarquable, lorsque la flûte le redit. L'andante, un peu long, n'a pas fait grand effet, malgré un beau chant exécuté par les basses. Ce qui a nui peut-être à ce morceau dont la facture est très distinguée, c'est une instrumentation un peu compacte et où l'on désirerait parfois plus de jour et d'éclaircies. Le scherzo, au contraire, est d'une instrumentation extrêmement délicate, légère et fine. Les *pizzicati* des violons se marient supérieurement aux flûtes, et tout le morceau est empreint d'une couleur très poétique. Mais c'est surtout dans la polonaise que M. Ten Brink a fait preuve d'une grande science orchestrale. Sans vouloir insister sur un peu de manque d'originalité du motif principal, très entraînant du reste, je dois signaler le début qui est une fanfare de trompettes, admirablement jouée par les exécutants de M. Pasdeloup, la richesse et la variété des timbres dans le développement du motif et la pompeuse péroraison où

Digitized by Google

les trompettes apparaissent de nouveau. Le ton de *sol*, extrêmement brillant pour cet instrument, mais très difficile à cause de sa hauteur, convient particulièrement aux passages d'éclat. Tout le monde connaît l'effet produit par le duo de trompettes dans le chœur de *Judas Machabée*, « Chantons victoire, » lorsqu'il est exécuté par des artistes qui ne le redoutent pas. Résumons. Le succès de M. Ten Brink a été très grand.

Henry Cohen.

Concert National. — L'Odéon a représenté, l'année dernière, un drame antique de M. Leconte de Lisle, *les Erinnyes*, pour lequel M. Massenet avait composé plusieurs pièces de musique instrumentale. L'auteur a réuni quatre de ces pièces ; il y a ajouté un cinquième morceau : *la Danse des Saturnales*, pour en former sa 3e suite d'orchestre : *Musique pour une pièce antique*, dont nous allons présenter une rapide analyse. Le premier morceau, *Entrée des vieillards*, est d'un caractère grave et triste ; il manque de relief et ne produit pas grand effet, parce que le musicien n'a pas su donner à son idée mélodique un contour assez ferme et assez arrêté. L'épisode de l'*apparition des Erynnies*, placé au milieu de cette scène, est vigoureusement rendu ; il aurait facilement prêté à un long développement, et Glück l'a traité de main de maître dans la scène des enfers d'*Orphée ;* M. Massenet a dû se renfermer dans des limites plus étroites, d'abord à cause des exigences scéniques et aussi pour certaines raisons particulières que j'exposerai plus loin. Vient ensuite l'*Invocation d'Electre* (n° 2 de la suite), dont nous avons déjà eu occasion de parler dans l'un de nos précédents comptes rendus ; c'est une des meilleures inspirations de M. Massenet. La *Chronique musicale* a tenu à publier cette page remarquable, et nous devons à la parfaite obligeance des éditeurs, MM. Girod et Hartmann, de pouvoir la mettre aujourd'hui sous les yeux de nos lecteurs. Nous y avons joint deux autres morceaux qui ont obtenu un très vif succès au Concert national : *la Sicilienne*, de Boccherini, et l'andantino du *Divertissement*, de M. Lalo. Il est bon que des œuvres de cette valeur, si peu connues même à Paris où on les exécute, se répandent dans le public et pénètrent en province et à l'étranger (1). Ceci posé, fermons la parenthèse et poursuivons l'examen de

(1) La 3e *suite d'orchestre* de M. Massenet et le *Divertissement* de M. Lalo, réduits pour le piano, ont été publiés par M. G. Hartmann. L'*Invocation d'Electre* est extraite d'un recueil de dix pièces de genre pour le piano (Op. 10) de M. Massenet, édité vers 868, par M. Girod.

Digitized by Google

notre suite d'orchestre. *Le Cortége des jeunes prêtresses* (n° 3) est un morceau gracieux et distingué, mais sans beaucoup de caractère. Je n'aime pas l'*Entr'acte* intitulé : *Tristesse d'Electre* (n° 4), d'une sentimentalité précieuse, qui rappelle beaucoup trop la manière de M. Gounod. En somme, nous voilà presque arrivés au bout de notre étude, et jusqu'ici, sauf l'*Invocation d'Electre*, nous n'avons guère rencontré que des morceaux ternes et monotones. On sent que M. Massenet s'est trouvé fort mal à l'aise sur cette scène de l'Odéon, dont on avait bien voulu lui concéder un tout petit coin, mais à condition que la musique se ferait aussi humble que possible à côté de sa terrible sœur, la Muse de la tragédie. Le compositeur s'était proposé tout d'abord d'écrire pour les *Erinnyes* un véritable drame lyrique dans le genre de l'*Athalie* de Mendelssohn, avec ouverture, chœurs, soli, mélodrames, etc. Bien qu'en général cette alliance forcée du drame et de la musique n'ait pas produit de très heureux résultats, je crois pourtant que, dans la circonstance, étant données les traditions du théâtre antique dont le poète s'était inspiré, le drame de M. Leconte de Lisle ne s'en fût pas plus mal trouvé que la tragédie de Racine. La direction de l'Odéon en a jugé autrement; il est vrai qu'à cette époque elle n'avait pas encore fait 4 et 5,000 francs de recettes avec l'*Athalie* de Mendelssohn. En tout cas, il était absolument inutile de traiter la musique comme une intruse; de deux choses l'une : ou il fallait s'en passer tout à fait, ou, si l'on réclamait son concours, il était au moins convenable de lui assurer une place digne d'elle. M. Massenet avait consenti à accepter un rôle beaucoup trop effacé ; il n'a composé qu'une œuvre sans portée. Mais laissons-le reprendre sa liberté d'allures et nous le retrouverons tout entier dans le dernier morceau de la suite, *Danse des Saturnales*, dont il a fait un tableau plein de vie et de couleur. Cette brillante péroraison rachète bien des faiblesses ; on l'a vivement applaudie.

J'arrive maintenant au 2e concert de la 4e série; deux pièces nouvelles s'offrent à notre étude, une *Suite d'orchestre* de M. Dubois et un *Poème symphonique* de M. Liszt. La *Suite d'orchestre* de M. Dubois nous était déjà connue : le premier morceau, *Divertissement*, a été exécuté aux concerts de l'Odéon, et même je me souviens d'avoir entendu la suite tout entière, sous le nom de *Fragments symphoniques*, dans une séance intime donnée par l'orchestre de M. Colonne, le 4 mai 1873. Cette nouvelle composition de M. Dubois ne modifie guère les critiques que nous avions déjà formulées à propos de ses *Pièces pour orchestre*, jouées au concert du 14 décembre dernier. Le *Divertissement* est joli, mais les deux autres morceaux, *Andante*, *Scherzo et Choral* ont paru bien fai-

Digitized by Google

bles. Tout cela est vide et sans consistance : idées courtes et péniblement rattachées les unes aux autres, formes maniérées, abus de certains effets communs et rebattus, tels que le tremolo à l'aigu des violons dans le *Divertissement* et, dans *l'Andante* et *le Scherzo,* ces unissons pédantesques, que rien ne justifie et que l'auteur emploie trop fréquemment pour donner à son style une ampleur factice. L'orchestration, fine et soignée, manque de vigueur et de coloris, et ne vise pas assez à la recherche d'effets nouveaux et de combinaisons intéressantes. Au résumé, une certaine habileté de main, peu d'idées et encore moins d'originalité.

Quelques mots en terminant sur le *Mazeppa*, de M. Liszt, bien qu'au fond de pareilles élucubrations ne méritent guère qu'on s'y arrête, et je ne comprends vraiment pas qu'après le succès plus que médiocre de *Phaéton,* le Concert national ait cru devoir nous donner ce nouveau *poème hippique.* Est-ce le voisinage du manège du Châtelet qui nous vaut ce débordement inquiétant de musique d'hippodrome ? Comment ! l'autre jour c'était M. Saint-Saëns qui s'était imaginé d'entrer dans la carrière monté sur le char du Soleil; voilà maintenant M. Liszt qui vient faire de la haute école, et renouveler sous les yeux d'un public ahuri la course effrénée de Mazeppa !... Où nous arrêterons-nous ? De grâce, assez de poèmes symphoniques; trêve de romantisme ; nous nous déclarons *philistins,* et *philistins* endurcis. Rendez--nous donc bien vite nos perruques classiques, et priez M. Liszt d'aller faire entendre sa musique aux Tartares de l'Ukraine !

H. Marcello.

Concerts Danbé. — L'annonce du *Christophe Colomb* de Félicien David, dont la première apparition eut lieu au mois de mars 1847, et qui n'avait pas été entendu à Paris depuis bien des années, a vivement excité la curiosité du public et attiré une affluence énorme, jeudi dernier, dans la salle Herz. L'exécution était confiée à l'excellent orchestre de M. Danbé, aux chœurs des Sociétés de l'école Galin-Paris-Chevé, sous la direction de M. Amand Chevé, et comme solistes, à MM. Hermann-Léon et Vergnet et à madame Barthe-Banderali. M. Jouanni a déclamé les strophes, et s'y est fait applaudir, malgré un enrouement qui lui enlevait une partie de ses moyens. Un peu hésitant d'abord, tout le monde s'est vite remis, et les choristes ont parfaitement chanté le chœur des Matelots, celui des Sauvages et surtout le chœur des Génies de l'Océan. Ces deux derniers ont été bissés, ainsi que la Danse des Sauvages et l'é-

Digitized by Google

légie de la Mère indienne, chantée par madame Barthe-Banderali. MM. Hermann-Léon et Vergnet ont aussi eu une large part d'applaudissements.

H. C.

Festival-Lacombe. — M. et Mme Lacombe ont organisé, au bénéfice des Alsaciens-Lorrains, un festival en quatre concerts, de quinzaine en quinzaine, dans la salle Erard.

La Bataille de Marignan m'a empêché d'assister au premier, et la longueur démesurée des morceaux d'ensemble instrumentaux et de l'entr'acte, qui a duré vingt-cinq minutes, m'a obligé de quitter le second bien avant la fin. Je le regrette, parce que M. Lacombe est un artiste d'une grande valeur et d'un talent très sérieux, — trop sérieux peut-être, — mais j'espère m'en dédommager à l'un des deux concerts qui vont encore avoir lieu.

Quant aux morceaux que contenait le programme de celui-ci, je suis forcé de constater que M. Lacombe a eu plus d'une idée malheureuse. Je ne veux signaler que celle d'avoir non-seulement musiqué *le Loup et le Chien*, mais encore d'en avoir fait un chœur. Malgré les tentatives plus ou moins réussies de plusieurs compositeurs, entre autres M. Offenbach, lors de ses débuts, et tout récemment M. Etienne Rey, les fables de La Fontaine sont tout à la fois ce qui existe au monde de plus spirituel et de moins musical, même quand elles sont débitées par une voix seule. Mais de faire raconter par un chœur tout entier les mésaventures d'un chien qui a le cou pelé, et pour cause, la chose me paraît absolument inacceptable. Et franchement, quand on possède le beau talent de M. Lacombe comme pianiste et comme compositeur, il est regrettable d'abandonner la voie tracée par des œuvres telles que *Manfred* et *L'Ondine et le Pêcheur,* pour se lancer dans les hasards des tours de force.

Madame Lacombe a déployé dans l'air de *Tancredi* de superbes qualités en fait d'expression, de belle prononciation italienne et d'art du chant.

H. C.

Digitized by Google

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

ITALIENS. — *Le Astuzie femminili.*

OMME on a tort de médire du dix-neuvième siècle, et qu'on est heureux d'y vivre pour la satisfaction de ses goûts! Que le sort de nos pères était plus misérable! Il fallait opter jadis entre deux musiques, la bonne et la mauvaise. Maintenant, nous pouvons choisir entre trois au moins : la musique du passé, celle du présent, et celle de l'avenir. Nous nous consolons, selon nos appétits, de la musique du présent avec celle du passé, de la musique du passé avec celle du présent, et de la musique de l'avenir avec celles du passé et du présent. On ne saurait être mieux traité par la fortune.

Le Astuzie femminili, comme *Don Juan*, le *Matrimonio segreto*, *le Nozze di Figaro*, *Richard Cœur-de-Lion*, appartiennent à la musique du passé : *La Fille de madame Angot*, *Orphée aux Enfers*, la *Liqueur d'Or*, à la musique du présent : *Le Paradis et la Péri*, le *Hollandais volant*, à la musique de l'avenir. Aujourd'hui, si vous le voulez bien, nous ferons halte devant la musique du passé, auprès des *Astuzie femminili*, une partition de Cimarosa qui rouvre les yeux à la lumière de Paris après soixante ans de sommeil, comme les belles des Contes de Fées.

Cimarosa écrivit *le Astuzie femminili* pour le Théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1794. Il était âgé d'environ quarante-cinq ans, étant né le 17 décembre 1749, d'après les biographes les mieux informés; et sur ces quarante-cinq ans, il avait prélevé le temps de faire de solides études, de diriger la chapelle de l'impératrice Catherine à Saint-Pétersbourg, de s'arrêter à Vienne à la cour de Joseph II, et de composer soixante-douze opéras, au nombre desquels le *Matrimonio segreto*, l'*Artaserse*, l'*Olim-*

Digitized by Google

piade, *le Trame Deluse* et *l'Impresario in Angustie*, classés parmi ses productions les plus remarquables. Au commencement de ce siècle, en 1802, *le Astuzie femminili*, représentées au Théâtre-Olympique de la rue de la Victoire, retrouvèrent auprès des Parisiens le succès que les compatriotes de Cimarosa leur avaient fait. On se prit d'une belle fureur pour Cimarosa, et sur l'affiche italienne brillèrent jusqu'en 1804 *le Trame Deluse*, *l'Impresario in angustie*, en compagnie des *Astuzie femminili*, lesquelles n'y reparurent plus qu'en 1814. Depuis lors, les *Astuzie femminili* dormaient dans le linceul d'oubli qui enveloppe en France, et même en Italie, l'œuvre presque entier de Cimarosa. La partition n'avait pas même été gravée.... La gloire de l'impression avait été réservée au livret! Cependant son souvenir trottait à l'état vague, en la tête de quelques vieux amateurs. Il était resté vivant dans l'esprit de Fétis qui, à l'article Cimarosa de son *Dictionnaire des musiciens*, proclame *le Astuzie femminili*, « une partition admirable, supérieure peut-être à celle du *Matrimonio segreto*. » Et, dans le cas particulier, Fétis n'affirmait pas à la légère : vraisemblablement, il aurait entendu cet ouvrage à son apparition au Théâtre-Olympique, car il déclare dans son autobiographie que, « par sa persévérance à fréquenter l'Opéra-Buffa, » il avait fini par classer dans sa mémoire les principales productions de Cimarosa, de Paisiello et de Guglielmi pour lesquelles on affectait alors un injuste dédain. L'archiviste du Conservatoire de Naples, M. Francesco Florimo, dans la vaste *Histoire de l'École napolitaine* qu'il publie depuis 1869, et qui touche à sa fin, se range à l'opinion de Fétis sur les *Astuzie femminili*. M. Florimo était mieux placé que personne pour la contrôler, puisque la Bibliothèque du Collége royal de San-Pietro à Majella dont il est le conservateur, possède le manuscrit autographe de Cimarosa. Son autorité, décisive en ce qui touche l'école napolitaine, n'aura pas été sans influence sur les projets de l'éditeur Cottrau qui a fait remonter dernièrement *le Astuzie femminili* au Théâtre-Philarmonique de Naples, d'où ces égarées nous sont revenues, et, cette fois, avec les honneurs d'une édition française.

Le livret des *Astuzie femminili* est d'un certain Palomba sur lequel les détails manquent. Ce Palomba n'a eu d'autre but que celui de fournir à Cimarosa une série de scènes amenant tour à tour, dans l'ordre désiré par le maître, un air, un duo, un trio, un quatuor ou un finale.

Depuis qu'il existe des tuteurs et des pupilles, des barbons jaloux et des amoureux de vingt ans, le combat victorieux de la jeunesse contre la vieillesse, mis à la scène par Palomba, se représente sur le théâtre du monde. Le temps, lui aussi, est auteur dramatique.

Digitized by Google

Molière, dans l'*Ecole des Maris*, Regnard, dans *les Folies amoureuses*, Beaumarchais, dans *le Barbier de Séville*, ont repris cette intrigue éternelle de la nature, où le printemps personnifié dans Rosine, l'été, dans Almaviva, et l'automne dans Figaro, s'unissent pour lutter contre l'hiver, caché sous le masque grimaçant de Bartholo. C'est le poème de la vie, et qui a le mérite du moins d'être compris par tout le monde, bien qu'il ne profite à personne. Je ne me sens pas la force de reprocher à Palomba les lieux communs dont il a assaisonné sa pièce. J'ai entendu en Italie une quantité de libretti bouffes sur le même sujet, qui ne m'ont paru ni meilleurs ni pires. J'ai relu, il n'y a pas longtemps, pour des recherches personnelles, une foule de farces italiennes jouées à Paris depuis la troupe des *Gelosi* de Henri III, jusqu'à celle du maestro Graffigna, et je n'y ai pas rencontré moins de cent *Astuzie femminili* qui ont fait rire trois générations d'hommes, dont aucun n'a crié au plagiat. L'erreur est de croire qu'il y a eu plus d'un opéra-bouffe italien. Les dernières *Astuzie femminili* que nous ayons entendues à Paris, avant celles de Palomba et de Cimarosa, ont été la *Folie à Rome*, de M. Victor Wilder et du maestro Federico Ricci. Le premier acte d'*Une Folie à Rome* est calqué, scène par scène, sur le premier acte des *Astuzie femminili*. M. Ricci a fourni les paroles italiennes, prosodiées sur sa musique; M. Wilder les a traduites en français, et Palomba n'a pas plus touché de droits sur les représentations d'une *Folie à Rome* qu'il n'en a versé lui-même au véritable auteur des *Astuzie femminili*. Et, dans la circonstance, chacun est dans son droit, le sujet étant tombé dans le domaine public depuis des siècles. M. Dall'Argine, un compositeur italien, qui est loin de manquer de mérite, n'a-t-il point refait une musique nouvelle sur le livret du *Barbier de Séville*, celui-là même qui servit à Rossini ?

Le Astuzie femminili, dans leur version primitive, n'ont que deux actes, et, sur la scène des Fiorentini de 1794, la musique alternait avec un dialogue en patois-napolitain. La partition que nous a rendue le Théâtre-Italien, est aujourd'hui divisée en quatre actes, dont les trois premiers sont d'assez belle dimension. D'où vient cette métamorphose ? De ce que le poème a été remanié sur plusieurs points, et les *parlanti* en dialecte napolitain, remplacés par des récitatifs mesurés, nouvellement composés par M. C. Rossi. J'avoue que je ne crierai point au sacrilége; les adaptations lyriques du maestro Rossi ont été faites avec cette discrétion respectueuse et cette simplicité voulue, qui dénotent en lui une entente parfaite de la couleur ancienne. S'il est vrai que cet arrangement n'ait pas défloré d'un seul comma la note écrite par Cimarosa, je suis

Digitized by Google

tout prêt à y applaudir. La partition, déjà très touffue (elle ne compte pas moins de vingt-quatre morceaux), a été allongée encore par les récits rhythmés qui y ont été introduits et qui nécessitent un débit plus lent : de là, la coupe actuelle en quatre actes : quatre actes merveilleux, débordants de vie et ruisselants de sève ! Gai moissonneur de mélodies, Cimarosa parcourt à grand pas son champ fécond de quatre arpents. Il a le large et franc sourire de l'homme sûr du grain qu'il a semé. Dans sa marche, il foule aux pieds l'ivraie. Il entonne sa chanson, et tout chante autour de lui. L'épi fleuri vient se jeter, tout joyeux, sous l'acier de sa faucille. Plus il avance et plus la gerbe devient lourde et dorée ; il en charge ses épaules qui ne plient point sous le faix. La récolte finie, lorsqu'il se retourne pour voir le vide qu'il a fait, il s'aperçoit que le sol est encore tout jaunissant d'épis ; c'est une autre moisson qu'il abandonne sans regret aux glaneurs. Et qui n'a glané dans le champ de Cimarosa!

Evidemment, Cimarosa est un fondeur de moules, un créateur d'idées premières : outre les procédés de facture, les cadences finales et les attaques des morceaux d'ensemble qu'on retrouve employés par Mozart sans qu'on sache absolument qui des deux maîtres procède l'un de l'autre, *le Astuzie femminili* regorgent de germes mélodiques dont la luxuriante imagination de Rossini a tiré des développements considérables. Ce qui caractérise le génie de Cimarosa, c'est moins peut-être l'abondance et la variété de ses motifs, bouffons que la grâce ineffable et le sentiment sincère répandus sur ses chants d'amour. Dans ce mélange continu du comique et du tendre, sa muse ne s'égare jamais et garde l'accent vrai pour chaque chose. Il parle au cœur avec la même force irrésistible qu'à l'esprit ; sa mélancolie est aussi suave que sa gaieté est communicative. Cette union de deux puissances morales qui s'excluent presque mutuellement, Mozart la réalise à un degré aussi élevé, mais d'une façon différente. Notre bon Grétry a fait d'un trait le parallèle de Mozart et de Cimarosa, lorsqu'il répondit à Napoléon qui lui demandait quelle différence il faisait entre les deux : « Sire, Cimarosa met la statue sur le théâtre et le piédestal dans l'orchestre. Mozart met la statue dans l'orchestre et le piédestal sur le théâtre. » La reprise des *Astuzie femminili* nous a montré de nouveau Cimarosa tel que le dépeint Grétry.

L'orchestration des *Astuzie femminili* est quasi-centenaire, on le sent dès les premières mesures de l'ouverture, traitée en pastorale. Les violons, altos, violoncelles et basses, sauf de très rares intervalles, vont accompagner le chant. Par éclaircies, la voix grêle du hautbois se fera entendre dans les passages en mineur ; quelquefois même, on distinguera

Digitized by Google

sous la ligne grise du *quatuor*, une interjection de clarinette, une rogue exclamation de basson, ou bien une interrogation timide de la flûte, et ce sera tout. Il faut prendre son parti de ce coloris aux tons un peu effacés, et éloigner les yeux du piédestal pour concentrer toute son attention sur la statue. La statue de Cimarosa, c'est son chant, qui est du modelé le plus fin et de la ligne la plus pure. Le premier acte s'ouvre par un quatuor pour basse chantante, tenor et soprani : les voix groupées avec infiniment d'art concertent harmonieusement et font à l'intrigue qui s'engage une introduction très brillante. La sensibilité native du vieux maître se révèle dans le charmant duo qui suit : *Qual smania in petto io sento*, dit par les deux amoureux, Bellina et Filandro. L'air d'entrée du fiancé ridicule Giampaolo, est d'un ton excellent, et le quatuor entrecoupé de rires qui accueille le nouveau venu, un morceau capital traité avec une rare entente de l'effet scénique. L'air de Bellina *Sono allegra son contenta*, n'a pas été rendu dans son véritable esprit par madame Brambilla; il contient des épisodes qui veulent être mimés et chantés avec toutes leurs nuances. Le quintette final, qui offre un bel exemple de l'attaque *en imitation* par les parties, est une page bouffe d'un grand style et qui n'a d'égale, dans la partition, que le sextuor du second acte. Ce second acte est simplement une merveille. Rossini n'a pas composé de tableau plus vif, plus animé, plus rayonnant. L'entrée de Giampaolo, *Zitto*, *zitto*, *cheto, cheto* annoncée et soulignée par des traits de violon, revêt un tour symphonique des plus piquants. L'affreuse canardière dont Giampaolo est armé, par les rires démesurés qu'elle excite, fait le plus grand mal à cette entrée qui aboutit à un duettino ravissant entre Giampaolo et Bellina. Le quatuor syllabique *Zitto*, *Zitto*,et le sextuor qui ferme l'acte, sont d'un entrain et d'une verve irrésistibles. Si, dans l'opinion de quelques-uns, *le Astuzie femminili* sont supérieures au *Matrimonio segreto*, c'est assurément par cette succession des scènes finales du second acte, car elle défie toute comparaison. Le troisième et le quatrième acte sont facilement réductibles à l'unité, et peut-être gagnerait-on à les fusionner, en portant de vigoureux coups de ciseaux dans la languissante parade des hussards; après trois auditions scrupuleuses des *Astuzie femminili*, je confesse que je n'ai pas encore saisi le comique de ce hors-d'œuvre. Des deux derniers actes, on en bâtirait un troisième qui ferait, dans sa teinte à demi-mélancolique, un contraste adorable et imprévu avec les deux premiers. Il comprendrait, outre les scènes intermédiaires destinées à précipiter le dénouement, le délicieux duo d'amour entre ténor et soprano, avec sa phrase à voix mariées : *Da palpito atroce*, si touchante et d'un tour si moderne qu'on croirait ouïr du Bellini :

Digitized by Google

le joli, très joli quartetto *Ah! fermate*, dont le motif principal chanté par le ténor et le soprano, est ingénieusement coupé par les *a parte* des deux basses : la chanson du violoncelle éclose d'un seul jet sous le ciel napolitain; enfin le divertissement qui clôt cette partition des *Astuzie femminili* qui a été si riche en surprises.

Du côté de la statue, sur la scène, l'exécution des *Astuzie femminilia* été médiocre, c'est-à-dire pire que mauvaise. Ne croyez pas d'ailleurs que la musique de Cimarosa soit commode à interpréter, car elle est dialoguée à l'infini. Malgré sa lucidité, la phrase mélodique est hachée si menu dans les morceaux d'ensemble, que les chanteurs n'ont que juste le temps de happer leur réplique au passage pour la faire entrer dans la mesure et dans le rhythme. Il paraît qu'au temps de Cimarosa, l'éducation des artistes était à la hauteur du génie des maîtres. Seuls, à travers la décadence manifeste des *buffi* du Théâtre-Italien, Zucchini et Delle Sedie sauvent les traditions de la grande école. Dans le rôle de Giampaolo, Zucchini déploie encore un art exquis servi par une verve intarissable. Il y a été parfait.

Du côté du piédestal, à l'orchestre, un pilote que rien n'effraie, M. Vianesi, commande la manœuvre avec tant de puissance et d'autorité qu'il se rendra peut-être un jour maître de ses matelots récalcitrants.

ARTHUR HEULHARD.

Digitized by Google

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

HÉOPHILE GAUTIER a dit des *Portraits du dix-huitième siècle* de M. Arsène Houssaye : « Ce sont autant de petits chefs-d'œuvre qui resteront. »

C'est pour ainsi dire son livre de début. C'était dans une nouvelle manière l'histoire de l'art, de la littérature, de la musique, des mœurs et de la philosophie de tout un siècle, que cette galerie de portraits si vivante et si variée.

Après beaucoup d'éditions et de traductions, voici une édition elzévirienne, imprimée avec luxe en quatre volumes in-18. Le premier volume renferme la *Régence* avec Louis XIV, Philippe d'Orléans, Law, les filles du Régent, madame de Tencin, le cardinal Dubois, Fénelon, Fontenelle, Saint-Simon, Le Sage, Les Coustou, Watteau, Santerre, Marivaux, Campra, Rameau, Adrienne Lecouvreur, pour figures dominantes.

— Par décret du président de la République française,

Sur le rapport du ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts :

La commission d'examen des ouvrages dramatiques est rétablie.

— M. Noël Martin, artiste de l'Odéon, vient de louer un local de 750 mètres rue Madame, près la rue de Rennes, pour y faire construire un théâtre de 1,200 places, dont il prendra la direction et dans lequel il fera représenter des opérettes et des vaudevilles. Ce théâtre sera construit par une société en commandite qui émet 1,800 actions de 500 fr.; il serait terminé et ouvert au public le 1er octobre.

— M. Léon Escudier s'est fait délivrer, à la mairie de Puteaux, un extrait de l'acte mortuaire de Bellini. Vincenzo Bellini est mort, comme on le sait, à Puteaux, le 24 septembre 1835, à l'âge de 32 ans. Il est mort isolé et c'est un jardinier qui lui a fermé les yeux.

Voici cet acte mortuaire, dans lequel l'immortel auteur de *Norma*, des *Pu-*

Digitized by Google

ritains, de *la Sonnambula*, est qualifié de simple *professeur de musique*, et qu'ont signé comme témoins deux des amis de Bellini, qui étaient l'un journalier et l'autre jardinier.

Mairie de Puteaux. *Extrait du Registre des Actes de Décès pour l'année* 1835.

L'an mil huit cent trente-cinq, le vingt-quatrième jour du mois de septembre, à dix heures du matin, par-devant nous, Julien Guillaume Jérôme, Maire et Officier de l'état civil de la commune de Puteaux, canton de Courbevoie, arrondissement de Saint-Denis, département de la Seine, sont comparus les sieurs : Jacques-Louis Huché, âgé de cinquante-trois ans, journalier, et Joseph Hubert, âgé de trente-sept ans, jardinier, tous deux domiciliés en cette commune et amis du défunt ci-après nommé. Lesquels nous ont déclaré qu'hier, à cinq heures du soir, est décédé en la maison du sieur Legigan, quai Royal, en cette commune, *Vincenzo Bellini*, âgé de trente-deux ans, professeur de musique, célibataire, né à Catania, en Sicile. Sur quoi, nous, Officier de l'état civil sus-nommé, après nous être transporté, accompagné des déclarants, au domicile où se trouve le corps du défunt, nous nous sommes assuré du décès. En foi de quoi nous avons dressé acte, qui a été transcrit sur les deux registres et signé par les déclarants et nous, après lecture.

Suivent les signatures.

— La grande fête de charité donnée à Nice, le samedi 7 février, au cercle de la Méditerranée, au profit des pauvres de la ville, a dépassé toute attente.

On a donné *Ernani*. A son entrée en scène, madame la vicomtesse Vigier a été saluée par de nombreux applaudissements.

Tagliapietra, le baryton du Théâtre-Italien, a, lui aussi, obtenu un très vif succès. Cet artiste est très sympathique à la colonie.

La recette s'est élevée à 25,000 francs environ.

— L'*Orphéon*, par la plume de M. Abel Simon, consacre une intéressante notice nécrologique à Justinien Viallon : Né le 1er avril 1808, Pierre-Marie-Justinien Viallon fit au Conservatoire, sous Chérubini et dans la classe de Reicha, de solides et sérieuses études. Ensuite répétiteur à cette même classe, il ne la quitta que pour entrer, en 1838, professeur de composition à l'Ex-Gymnase militaire, où il occupa cette haute position pendant dix-huit années sous la direction de Beer et sous celle de Carafa.

La plupart des chefs de musique de l'armée sont ses élèves et beaucoup de directeurs de fanfares, d'harmonies ou de chorales sortirent jadis de son école.

Viallon laisse une grande quantité de musique sacrée, de nombreux morceaux et fantaisies pour musique militaire, des chœurs orphéoniques estimés, etc., etc.

Musicien profondément érudit, ses ouvrages techniques sur l'harmonie furent nombreux et très remarqués.

Exécutant, il tint longtemps le grand orgue à Saint-Paul, à Saint-Louis et à Saint-Philippe du-Roule, et fut, pendant vingt-cinq années, organiste du petit orgue de la Madeleine.

Viallon n'a pu donner avant sa mort toute la mesure de son talent essen-

Digitized by Google

tiellement technique quoique primesautier et chercheur. Il ne se révèle tout entier que dans une œuvre considérable dont le *Traité d'instrumentation et d'orchestration* qu'il a fait paraître, n'est qu'une faible fraction; nous voulons parler de sa *Grammaire de composition musicale*, encore inédite.

Cet immense travail est divisé en quatre parties : 1° *Etudes des matériaux harmoniques;* 2° *Etudes de la lecture et du développement des idées ;* 3° *Etude des combinaisons scientifiques* (esthétique); 4° *Instrumentation et orchestration.* Il constitue une œuvre considérable pleine d'aperçus ingénieux et nouveaux où fourmillent les idées remarquables et les applications originales, et qui contribuera à faire du nom de Justinien Viallon un de ceux que l'on place avec respect sur la liste des travailleurs obscurs mais utiles qui consacrèrent leur vie au progrès de la science et de l'art. Notre excellent collaborateur, M. A. Elwart, a prononcé sur la tombe de Justinien Viallon d'éloquentes paroles d'adieu.

— M. Ismaël, de l'Opéra-Comique, vient d'être nommé professeur de déclamation lyrique, en remplacement de M. Obin, démissionnaire.

— L'auteur de *Chardonnette* et des *Contes d'un buveur de bière* est un collecteur d'histoires du temps jadis, qui prépare de la matière aux librettistes du temps qui vient. Il ne se contente pas de leur fournir l'ossature de piquantes comédies à mettre en musique, il leur indique encore du bout de sa plume le style qui sied à ces légendes naïvement poétiques des vieux âges. C'est à ces titres que nous signalons *les Contes du Roi Cambrinus*, le recueil que M. Charles Deulin vient de publier. Et quels jolis titres aussi à imprimer sur une affiche : *l'Intrépide Gayant*, opéra fantastique; *les Douze princesses dansantes*, ballet; *le Sac de la Ramée*, opéra comique; *Désiré d'amour ; la Fileuse d'orties ; la Marmite du Diable ; la Viole d'amour*, etc.... Ce dernier conte, vous le connaissez, il a paru dans la *Chronique Musicale* qui en a obtenu la primeur, de M. Charles Deulin, et il était fait pour nous mettre en goût de lire ceux qui l'accompagnent dans le livre des *Contes du Roi Cambrinus.*

— Le 17 juin 1872, M. Gros, compositeur de musique, a fait représenter aux Folies-Dramatiques une opérette intitulée la *Branche cassée.*

Depuis le 24 janvier 1874, les Bouffes jouent une opérette, également intitulée la *Branche cassée*, musique de M. Serpette.

Procès entre les deux compositeurs; M. Gros a demandé que ses adversaires fussent condamnés à 3,000 fr. de dommages-intérêts pour usurpation du titre de la *Branche cassée.*

Le tribunal a fait défense à M. Serpette de continuer à faire jouer son opérette sous le titre de la *Branche cassée*, à peine de 20 francs de dommages-intérêts par jour de retard; 200 francs sont en outre alloués à M. Gros également à titre de dommages-intérêts.

Digitized by Google

NOUVELLES

PARIS. — OPÉRA. — M. Halanzier vient de réengager madame Gueymard, pour trois ans.

Madame Gueymard continuera à toucher 55,000 francs par an.

Elle va chanter pendant le carême, à l'Odéon, l'oratorio de *Marie-Madeleine*, de M. Massenet, soutenue par de grandes masses chorales et instrumentales. Bosquin remplira le rôle du Nazaréen, et Bouhy celui de Judas.

C'est le jeudi 19 et le jeudi 26 de ce mois qu'auront lieu ces fêtes lyriques.

Théâtre-Italien. — Jeudi prochain, première représentation de *la Sémiramide*.

Opéra-Comique. — On répète toujours *le Florentin*, qui passera sous peu.

— Le samedi 7 mars, aura lieu à l'Opéra-Comique le bal annuel donné au bénéfice de la caisse de secours de la Société des artistes dramatiques.

Porte-Saint-Martin. — Grand succès du drame les *Deux Orphelines*, de MM. Dennery et Cormon.

Variétés. — Vendredi 13 février, première représentation de *la Petite Marquise*, comédie en 3 actes de MM. Jules Meilhac et Ludovic Halévy. — Les auteurs sont heureux ; malgré la date fatidique, la pièce a réussi.

— Au mois d'octobre prochain, les Variétés feront reprise de la *Périchole*. MM. Meilhac et Halévy ajouteront un troisième acte à cette opérette.

Châtelet. — Mademoiselle Mélanie Reboux est engagée au théâtre du Châtelet pour créer le rôle principal dans la *Belle au bois dormant*, la grande féerie de Clairville, dont M. Litolff écrit la musique.

Renaissance. — Voici la distribution des *Bavards*, que la Renaissance va reprendre très prochainement :

Sarmiento	MM. Habay.
Cristobal	Daubray.
Tarribio	Édouard Georges.
Roland	Mmes Dartaux.
Béatrix	Grivot.
Inès	Garnier.

Folies-Dramatiques. — MM. Ernest Dubreuil et Cœdès ont dû lire aux Folies-Dramatiques une opérette, la *Belle Bourbonnaise*.

Concerts d'harmonie sacrée. — M. Lamoureux, justement encouragé par le succès du *Messie*, a mis à l'étude un nouvel oratorio : la *Passion*, de Bach, qui sera exécuté prochainement.

Concerts Frascati. — Frascati, avec son orchestre, dirigé par Maton, attire chaque soir, rue Vivienne, une foule considérable. Les programmes offerts

Digitized by Google

au public sont des plus attrayants, et les solistes Lalliet, de La Rencheraye, Duvergès, Chollet, Reuschel et Bernard, charment le public qui les applaudit chaque soir.

MILAN. — *Macbeth*, notablement modifié par Verdi, vient d'être représenté à la Scala, où il a fait *fanatismo*. Les morceaux refaits sont un air de lady Macbeth au second acte, les récits et mélopées de Macbeth à la scène des apparitions, plusieurs danses, un chœur de fugitifs au quatrième acte et le finale de l'Opéra : l'air de lady Macbeth, le chœur des fugitifs et les danses sont ce qu'il y a de plus remarquable dans cette partie nouvelle de la partition. Pandolfini et madame Fricci interprètent avec talent les principaux rôles.

TURIN. — La première représentation de la *Contessa di Mons*, du maestro Lauro Rossi, a eu lieu le 31 janvier dernier au Théâtre royal, à Turin.

Le succès, paraît-il, a été complet. L'œuvre a été applaudie dans son ensemble et dans ses détails.

On a remarqué surtout l'introduction, un beau chœur avec une entrée de voix de femmes, une prière sans accompagnement d'un très bel effet, et le finale.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.

Digitized by Google

PROFESSION DE FOI

MUSICALE

DE M. OFFENBACH

Offenbach étant, depuis le grand succès de son *Orphée aux Enfers*, le point de mire de l'attention générale, un journal, qui est tout à sa dévotion, a cru devoir rappeler que l'heureux directeur de la Gaîté avait, il y a vingt ans, publié quelques causeries musicales dans l'*Artiste*. Il était assez maladroit d'évoquer ce souvenir. A cette époque, en effet, le pauvre violoncelliste, sans se douter qu'il pût jamais devenir compositeur ni directeur, était un fidèle servant du grand art, affichait les convictions les plus sévères, traitait avec une rigueur extrême les fa-

Digitized by Google

bricants de petite musique, et marquait en particulier pour Adam et Clapisson un profond dédain.

Le journal en question n'a, bien entendu, rapporté de ces articles que les passages qui devaient faire le plus d'honneur au maître qu'il voulait glorifier; mais il a prudemment laissé dans l'ombre ceux qui pouvaient contrarier le moins du monde M. Offenbach, — et il y en a bon nombre que le célèbre *maestro buffo* peut regretter d'avoir écrits naguère, tant ils retombent violemment aujourd'hui sur sa propre tête. Ce sont précisément ces morceaux qu'il serait curieux de remettre en lumière. On y pourrait, au besoin, ajouter quelques mots d'explication; mais, le plus souvent, le démenti donné par les œuvres du compositeur ou les actes du directeur aux opinions si absolues de l'écrivain, est tellement violent, tellement éclatant, que tout commentaire serait superflu et ne pourrait qu'en atténuer la portée.

Le temps écoulé semblait garantir M. Offenbach d'un souvenir importun; mais un adage latin devait l'avertir que ces chapitres, si bien cachés qu'ils fussent dans l'épaisseur d'un volume *in-quarto*, seraient découverts un jour ou l'autre. Tout au plus pouvait-il espérer que cette révélation ne serait pas provoquée par les flatteries empressées d'un journal dévoué; et pourtant lui, qui a mis en musique plusieurs fables de La Fontaine, devait bien connaître certaine moralité dont il peut apprécier aujourd'hui toute la justesse :

Rien n'est si dangereux qu'un ignorant ami,
Mieux vaudrait un sage ennemi.

Ces curieux articles datent des premiers mois de 1855. A cette époque, M. Perrin, réunissant en ses mains les rênes de l'Opéra-Comique et du Théâtre-Lyrique, se faisait concurrence à lui-même sur chacun de ces théâtres, et représentait des deux côtés quelques ouvrages de jeunes compositeurs en quête d'un succès : ici, *les Sabots de la Marquise*, de M. Boulanger, et *Miss Fauvette*, de M. Massé; là, *le Roman de la Rose*, de M. Pascal, et *les Charmeurs*, de M. Poise. Le critique de l'*Artiste* traite avec une indulgence dédaigneuse ce « *répertoiricule* charmant et amusant; » mais il n'était pas toujours aussi clément à l'endroit de ces menus ouvrages :

« Les partitions de beaucoup de nos compositeurs du jour ressemblent aux élégantes du boulevard, elles portent trop de crinoline. A la lumière, elles forment un ensemble assez substantiel et d'un beau coloris. De près, en déshabillé, au piano, ce sont des fantômes gonflés de vent et de son. »

Digitized by Google

Le succès retentissant que venait d'obtenir *la Promise* et qui avait déterminé l'entrée de Clapisson à l'Institut, avait le don d'exaspérer M. Offenbach, et il criblait de traits acérés le musicien qui n'avait dû l'honneur d'être admis à l'Académie qu'à la remarquable vulgarité de ses refrains : cette vulgarité même avait fait leur vogue.

« ..... M. Clapisson s'est empressé de célébrer sa nomination d'académicien en prodiguant quelques mélodies surannées et hors d'âge dans *les Vignes*, vaudeville en un acte, qui, d'abord répété à l'Opéra-Comique, a été transporté au Théâtre-Lyrique, et qui, malgré cette transposition, a eu l'air de se trouver gêné sur la scène si musicale de ce théâtre. Si nous disons que ces mélodies sont surannées, ce n'est pas un blâme adressé à M. Clapisson, car ces mélodies ne sont pas de lui; il s'est contenté de les emprunter au répertoire des vieux airs français, tels que *le Sultan Saladin, le Père Trinquefort*, etc., etc. »

Dans ce cas particulier, le mépris que M. Offenbach éprouvait pour l'auteur de *la Promise* était doublé par l'admiration profonde qu'il avait vouée à l'auteur de *Benvenuto Cellini ;* et l'Institut ayant commis l'inconcevable erreur de préférer un musicien aussi médiocre que Clapisson au compositeur de génie dont la France commence aujourd'hui seulement à s'honorer, le partisan de Berlioz exprimait en termes irrités sa vive indignation et poursuivait le nouvel académicien de ses brocards.

« On avait besoin d'un symphoniste, ce fut un danseur qui l'obtint.

« Un ami d'Hector Berlioz était allé solliciter la voix d'un immortel. Il lui énumérait toutes les qualités sérieuses de son ami, comme symphoniste et grand compositeur. — Tout cela est bel et bon, dit l'immortel, mais citez-moi quelques-uns de ces fameux ouvrages. — L'autre lui répond : *Roméo et Juliette, la Damnation de Faust*, etc., etc. — Ma foi, je ne connais pas toutes ces œuvres. D'ailleurs, nous avons promis notre voix au célèbre auteur du *Postillon de madame Ablou*, qui est connu dans les cinq parties du monde.— Et même dans tous les cafés-chantants, répondit le berlioziste en se retirant.

« Aussi M. Clapisson a-t-il été nommé au même titre que M. Adam, c'est à dire pour cause de *Postillon*, ce qui prouve que l'Académie est à cheval sur les principes d'art. »

Ce dernier trait montre quel cas M. Offenbach faisait d'Adolphe Adam. Tantôt il le louait ironiquement d'avoir prodigué dans le *Muletier de Tolède* « *ces mélodies faciles et improvisées dont il a le monopole,* » — il devait l'en déposséder par la suite ; — tantôt il lui reprochait en termes d'une politesse affectée d'accaparer le Théâtre-Lyrique au détriment des jeunes musiciens.

Digitized by Google

M. Perrin vient de faire jouer le *Muletier de Tolède*, de l'auteur du *Chalet; A Clichy*, autre opéra-comique de l'auteur du *Chalet;* la reprise de la *Reine d'un jour*, aussi de l'auteur du *Chalet*. Nous ne nous plaignons certes pas d'entendre cette charmante musique, mais nous avouons que *nous aimerions assez entendre, ne fût-ce que de loin en loin, un ouvrage de nos jeunes confrères.*

Moins de six mois après avoir formulé cette chaleureuse réclamation en faveur des jeunes musiciens, M. Offenbach, bien recommandé auprès de M. Fould, obtenait l'autorisation d'ouvrir un petit théâtre aux Champs-Elysées, puis l'hiver venu, de le transporter au passage Choiseul et d'y jouer non plus seulement des saynètes, mais des actes. En l'espace de douze mois, de juillet 1855 à juillet 1856, M. Offenbach représenta *vingt-neuf* pièces en un acte, dont TREIZE signées de lui. Cette préférence, d'ailleurs si naturelle, souleva les plus vives réclamations de la part des compositeurs sans asile, qu'excitait fort la faveur inattendue dont M. Offenbach avait été l'objet.

Il imagina alors de mettre au concours un poème d'opéra pour couper court à ces clabauderies; il joua quelque temps les ouvrages couronnés *ex æquo* de MM. Ch. Lecocq et G. Bizet, — la partition de ce dernier avait été déclarée par le jury « plus scénique et même plus *bouffe* » que celle de son concurrent (1), — puis les choses reprirent leur train comme par le passé; si bien qu'à la fin de 1861, M. Offenbach, sur le point de quitter la direction des Bouffes, se trouva y avoir fait représenter *cent-un* ouvrages, dont TRENTE-CINQ de lui, les plus considérables s'entend, et ceux qui restaient inamovibles sur l'affiche : on ne faisait qu'entrevoir les autres. Adolphe Adam, auquel M. Offenbach reprochait si vivement de barrer le chemin aux jeunes musiciens, n'avait pas fait jouer un seul ouvrage de lui-même durant sa direction de quatre mois au Théâtre-Lyrique.

Plus tard enfin, lorqu'il eut déposé le pouvoir directorial, on sait avec quelle âpreté M. Offenbach réclamait que le spectacle entier fût composé de ses ouvrages, afin de palper tous les droits d'auteurs de la soirée. Croit-on qu'Adam ait jamais montré des exigences aussi léonines ?

J'ai réservé pour la fin le morceau suivant auquel ces vingt ans écoulés ont donné une saveur étrangement piquante. C'est une profession de

(1) On trouvera les renseignements les plus précis sur ce curieux concours et sur ceux qui ont été institués ensuite par le ministère des Beaux-Arts, dans notre étude : *Les Théâtres lyriques et les Concours de musique dramatiques. (Revue de France,* 31 mai 1872.)

Digitized by Google

foi musicale, inspirée à M. Offenbach par l'audition de la *Juive*, un manifeste passionné, tel que Berlioz lui-même n'en a pas écrit de plus violent, et où son enthousiasme pour le grand art n'a d'égal que sa sainte colère contre le métier et le mercantilisme en musique.

..... Nous qui avons compris, dès la première fois, quelle puissance d'orchestration, quelles inspirations larges et élevées s'y trouvaient, le succès que cette partition a obtenu depuis ne nous a pas étonné. C'est de la belle musique, de la musique aux larges épaules, à la cambrure fière comme un cheval pur sang ; rien d'étriqué, rien de mesquin, c'est du Michel-Ange en musique ; mais malgré tout cela, et presque à cause de tout cela, les petits esprits ne la trouvent pas à leur goût, *cela manque essentiellement d'airs à polkas et à mazurkas;* c'est à peine si une valse, une belle valse, ma foi, celle du premier acte, et les adorables airs de danse du troisième acte, ont l'approbation de ces messieurs. *Non, non, ce qu'il leur faut à ces compositeurs de quatrième ordre, c'est de la musique populaire déjà avant la représentation, celle-là est de suite acclamée;* nous avons peut-être le mauvais goût de ne pas aimer *cette musique aux idées lilliputiennes, cette musique en état de sevrage;* nous l'avouons franchement, *la musique mercantile* n'a pour nous aucune espèce de charme; aussi sommes-nous souvent forcé de ne pas aller entendre certains opéras, pour ne pas en rendre compte; *à telle ou telle enseigne, nous reconnaissons de suite la marchandise;* nous sommes désolé d'avoir à employer ce mot, quand nous parlons d'art, mais *l'art n'a rien à démêler avec ces marchands d'idées qui composent au mètre et à la toise;* ces messieurs seraient probablement eux-mêmes tout étonnés si on les comparait à des compositeurs sérieux.

Il convient d'ajouter que ces articles, pris d'ensemble, révèlent un véritable sens artistique et une réelle connaissance des œuvres des maîtres. Le sentiment qui y domine et qui honore singulièrement M. Offenbach, est une admiration ardente pour Weber et Berlioz. Il les venge en termes indignés : l'un, des mutilations que lui faisait subir Castil-Blaze; l'autre — nous savons par quelles épigrammes, — du choix de l'Institut qui lui avait préféré Clapisson. Il écrit de verve sur le *Freischutz* et l'*Enfance du Christ*, des lignes enthousiastes, et affirme avec chaleur, contre tous, le génie de Berlioz. Ce sont là de belles pensées; mais, si l'on rapproche des tendances élevées que manifestait autrefois le musicien misérable et en quête de leçons, les prédilections affichées par le compositeur illustre et millionnaire pour le grotesque et le trivial, on se prend à douter de la sincérité de son jeune enthousiasme, et l'on se demande de qui M. Offenbach se raille depuis vingt ans, si c'est de nous ou de lui-même.

Peut-être n'est-ce de personne, et ne faut-il voir dans cette contradic-

Digitized by Google

tion véritablement stupéfiante, qu'une singularité de caractère, qu'une étrange dualité. On a déjà pu remarquer, lors de la représentation de *Jeanne Darc*, quel curieux contraste le directeur offrait avec l'auteur chez M. Offenbach : l'un, délaissant trop souvent le genre gracieux et aimable de la *Chanson de Fortunio* pour le burlesque et la charge grossière; l'autre, doué de goûts élevés, montrant qu'il apprécie le beau en musique comme en littérature, et risquant au besoin, pour le prouver, une partie considérable — qu'il a du reste gagnée. On peut donc espérer que, si M. Offenbach auteur n'a jamais eu le courage ou les moyens de renoncer au genre qui lui avait procuré gloire et fortune, il a conservé intactes ses nobles préférences d'il y a vingt ans, et que le directeur n'a fait que se ressouvenir des aspirations du critique.

Il est pour lui un moyen bien simple de confirmer cette flatteuse supposition. C'est de jouer à la Gaîté, avec cette richesse de mise en scène qui va toujours *crescendo*, une des admirables créations de Weber ou de Berlioz, qu'il exaltait naguère et défendait contre les profanations du « *crétinisme.* » M. Offenbach caresserait, paraît-il, le projet de représenter le *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, avec la musique de Mendelssohn. C'est là une excellente idée, mais il est à désirer que ses préférences d'aujourd'hui ne lui fassent pas oublier ses enthousiasmes passés. Critique, il a défendu avec une noble ardeur les conceptions de génie de Weber et de Berlioz; directeur, il doit leur ouvrir toutes grandes les portes de son théâtre.

ADOLPHE JULLIEN.

Digitized by Google

HISTOIRE

DU

THÉATRE DE MADAME DE POMPADOUR

DIT

THÉATRE DES PETITS CABINETS

Sixième article (1).

CHAPITRE V

QUATRIÈME ANNÉE

26 *Novembre* 1749. — 27 *Avril* 1750.

Il y eut, comme chaque année, un relâche de près de huit mois; puis le théâtre rouvrit le mercredi 26 novembre par la première représentation d'*Issé*, pastorale héroïque en cinq actes (le prologue supprimé), paroles de La Mothe, musique de Destouches, jouée à l'Opéra en 1698.

Issé, nymphe, fille de Macarée.....	(*Mlle Le Rochois* ou *Desmâtins.*)	*Mme de Pompadour.*
Doris, sœur d'Issé.	(*Mlle Moreau*).....	*Mme de Marchais.*
Un Grand-Prêtre.	(*Hardouin*).....	*Le duc d'Ayen.*
Hylas.....	(*Thévenard*)	*M. de la Salle.*
Pan.....	(*Dun*)	*Le chev. de Clermont.*
Apollon, sous le nom de Philémon.	(*Du Méni*).....	*Le vicomte de Rohan.*
Un Berger.....	(*Boutelou*)	.....

(1) Voir les numéros des 1er septembre, 1er octobre, 1er novembre, 1er décembre 1873, et 15 janvier 1874.

Digitized by Google

Les nouveaux danseurs, M. de Beuvron et M. de Melfort, continuèrent leurs débuts dans *Issé*, dont les décorations excitèrent l'admiration générale, à commencer par un magnifique soleil composé de treize cents bougies.

Le lundi, 1er décembre, première représentation du *Philosophe marié*, de Destouches (1727), suivi du ballet de *l'Opérateur chinois*. Un nouvel acteur débutait dans la comédie, le chevalier de Pons, attaché au duc de Chartres.

Ariste.....	*Le duc de Duras.*
Damon.....	*M. de Maillebois.*
Géronte.....	*Le duc de Chartres.*
Le marquis du Lauret..	*Le chevalier de Pons.*
Lysimon.....	*M. de Gontaut.*
Picart.....	*Le chevalier de Clermont.*
Céliante.....	*Mme de Pompadour.*
Mélite.....	*Mme de Marchais.*
Finette.....	*Mme de Livry.*

Cette pièce fut bien rendue, surtout par M. de Duras et madame de Pompadour; madame de Livry et madame de Marchais se firent aussi applaudir, mais le débutant ne paraît pas avoir fait sensation.

La comédie de Destouches obtint un si grand succès qu'elle fut reprise le jeudi 11 avec le divertissement nouveau des *Quatre Ages en récréation*, de Dehesse. Le théâtre représentait un hameau sur le devant et une forêt dans le fond. On voyait dans ce bois les Quatre Ages. Le premier était guidé par Dehesse habillé en gouvernante. Le second, quittant le jeu du volant pour la danse, paraissait conduit par M. de Courtenvaux, en magister. Le troisième arrivait en dansant avec vivacité au son du tambourin, puis enfin le quatrième, représenté par des vieillards qui figuraient un pas de quatre avec leurs femmes. Tout se terminait par un colin-maillard général et par une contredanse animée.

Le même jour, on inaugura dans la salle un nouveau balcon qui avait été construit en fort peu de temps; il était au-dessus des places qui sont derrière le Roi, et s'étendait des deux côtés au-dessus des galeries. Cette modification, donnant un grand nombre d'excellentes places, permit à la marquise de satisfaire bien des convoitises et d'apaiser bien des jalousies.

Le mardi 16 et le dimanche 21, on donna deux nouvelles représentations d'*Issé* : l'opéra plut beaucoup, et les acteurs eurent autant de succès que le premier soir, sans pourtant rivaliser avec le fameux soleil de treize cents bougies.

Le spectacle fut interrompu, comme l'année précédente, à cause des

Digitized by Google

cérémonies du premier jour de l'an. On rouvrit le samedi 10 janvier 1750 par une reprise des *Dehors trompeurs ou l'Homme du jour*, comédie de Boissy déjà jouée en janvier 1748. La distribution demeura la même à quelques changements près. Madame de Marchais remplaçait madame de Pons dans le rôle de la marquise; le chevalier de Pons, continuant ses débuts, jouait le marquis à la place du duc de Nivernois; enfin le comte de Frise, neveu du comte de Saxe, faisait son entrée dans la troupe en doublant M. de Gontaut dans le petit rôle du valet Champagne.

Après la comédie vint la première représentation des *Bûcherons ou le Médecin de village*, ballet-pantomime de Dehesse. Le théâtre représente une forêt; plusieurs ouvriers y coupent et élaguent des arbres, leurs femmes viennent leur apporter à manger. L'un des bûcherons tombe du haut d'un arbre; le médecin et le chirurgien se disputent sur le traitement du blessé, lui coupent un bras et une jambe et se prennent aux cheveux... Le bailli arrive et ordonne qu'on restaure le blessé; on lui remet la jambe à la place du bras et *vice versa :* le tout finit par une contredanse. Le principal mérite de cette pantomime était de ne durer qu'un quart d'heure; on applaudit sa brièveté.

Quatre jours après (mercredi 14 janvier), on représenta *les Fêtes de Thétis,* opéra en deux actes, précédé d'un prologue, paroles de Roy; musique, pour le prologue et le premier acte, de Colin de Blamont, et pour le second, de Bury.

Prologue :

Thétis.....	*Mme de Marchais.*
La Seine.....	*Mme Trusson.*
Mercure	*Le duc d'Ayen.*

Premier acte, *Sisyphe amoureux d'Egine :*

Egine	*Mme de Pompadour.*
Jupiter	*M. de la Salle.*
Sisyphe.....	*Le chevalier de Clermont.*

Second acte, *Titon et l'Aurore :*

L'Aurore	*Mme de Pompadour.*
Hébé.....	*Mme de Marchais.*
Titon.....	*Le vicomte de Rohan.*
Le Soleil.....	*Le marquis de la Salle* (1).

DANSE : *MM. de Melfort, de Courtenvaux, de Beuvron* et les chœurs.

(1) Cet acte seul fut repris à l'Opéra le 18 février 1751. Mademoiselle Lemierre jouait Hébé; Jélyotte, Titon; mademoiselle Romainville l'Aurore; et Lepage, le Soleil.

Digitized by Google

Le sujet du prologue était Thétis qui se plaignait de ce que la guerre, déclarée de tous côtés, interrompait le commerce : l'ouvrage entier fut jugé assez médiocre, peut-être parce qu'il durait autant qu'un opéra en cinq actes. On trouva trop d'uniformité dans la musique, surtout au prologue et au premier acte. Madame de Marchais était si fort enrhumée qu'on l'entendait à peine; mais madame de Pompadour fut fort applaudie, surtout dans son ariette finale.

Le jeudi 22, deuxième représentation de cet opéra. Soirée assez terne, mais qui fit ressortir d'autant les talents de madame de Pompadour. Croyons-en son ennemi, le marquis d'Argenson : « On ne parle que de l'accroissement de la faveur de la marquise; elle seule a pu amuser le Roi, elle vient de jouer son opéra, dont le poëte Roy a fait les paroles, avec des grâces qu'elle seule a possédées. »

En voyant la médiocre réussite des *Fêtes de Thétis*, la troupe s'était hâtée de remonter une comédie, et, le mercredi 28, elle rejoua *le Préjugé à la mode*, suivi de la seconde représentation du ballet des *Quatre Ages*. La comédie de La Chaussée n'avait pas été donnée depuis le 18 mars 1747; aussi y avait-il plusieurs changements de rôles :

Dorval.....	*M. de Duras.*
Damon	*M. de Maillebois.*
Argant.....	*M. le duc de Chartres*, au lieu de *M. de Croissy.*
Clitandre.....	*M. de Pons*, au lieu de *M. de Voyer d'Argenson.*
Damis.....	*M. de Voyer*, au lieu de *M. de Coigny*,
Henri.....	*M. le comte de Frise*, au lieu de *M. de Gontaut.*
Constance.....	*Mme de Pompadour.*
Sophie.....	*Mme de Marchais*, au lieu de *Mme de Pons.*
Florine.....	*Mme de Livry.*

Le mercredi 4 février, reprise, avec corrections, d'*Erigone* et de *Zélie*. Les acteurs demeuraient les mêmes, sauf madame de Brancas, remplacée par madame Trusson dans Antonoé, et le chevalier de Clermont qui remplaçait M. de la Salle dans le suivant de Bacchus d'*Érigone*.

C'était assez de reprises : aussi donna-t-on trois premières représentations pour fêter le mardi-gras, 10 février. On commença par un fragment d'une comédie de Dancourt, *la Foire Saint-Germain*, jouée le 19 janvier 1696 à la Comédie-Française.

Mlle Mousset, marchande de modes.....	*Mme de Livry.*
Lorange, marchand de café, en arménien.	*Le duc de Duras.*

Digitized by Google

Le chevalier de Castagnac, gascon.....	*Le marquis de Voyer.*
Urbine, gasconne.....	*Mme de Brancas.*
Clitandre, amant d'Angélique.....	*Le chevalier de Pons.*
Le Breton, son valet.....	*Le comte de Maillebois.*
Angélique.....	*Mme de Marchais.*
Mme Isaac, sa gouvernante.....	*Le marquis de Sourches.*
Jasmin, laquais d'Angélique.....	*Le chevalier de Clermont.*
M. Farfadel, banquier.....	*Le duc de Chartres.*
Mlle de Kermonin, bretonne.....	*Mme de Pompadour.*
Marotte, grisette.....	*Mme Trusson.*

Puis venait un second fragment, composé de scènes des *Petites Vendanges*, de Dancourt, et du *Secret révélé*, une ancienne comédie de Brueys et Palaprat assez peu amusante, qui avait dû son succès — au Théâtre-Français, en 1790, — au jeu des deux principaux acteurs :

Lucas (Thibault), vigneron.	*(Raisin le cadet).*	*Le duc de Chartres.*
Eraste, amant de Claudine..	.....	*Le chevalier de Pons.*
Oronte, bourgeois, son rival.	.....	*Le marquis de Voyer.*
Margot, femme de Lucas...	.....	*Mme de Brancas.*
Claudine, nièce de Lucas...	.....	*Mme de Pompadour.*
Lolive, valet d'Eraste.....	.....	*Le comte de Frise.*
Colin, valet de Lucas.....	*(De Villiers)*...	*Le duc de Duras.*
Un Laquais.....	.....	*Le chevalier de Clermont.*

La soirée se termina par la première représentation d'un ballet pantomime, *Mignonette*, dû à la collaboration de Dehesse, Lanoue, Lagarde et Tribou. C'était l'histoire d'un géant amoureux de la princesse Mignonette. Les quatre auteurs jouaient les rôles du géant Nigrifer, du génie Luisant, de l'esclave Ziblis et du suivant Magotin. La petite Foulquier, âgée de neuf ans, représentait la princesse, et le petit Vicentini, âgé de six, jouait le rôle du prince Hochet, amant de Mignonette. Ce qui plut davantage dans la pièce fut une danse intitulée *le Ballet des Chiens*. Ce petit divertissement avait, au dire de d'Argenson, coûté la bagatelle de cinquante mille écus.

Le mercredi 18, on donna en présence du Dauphin et de Mesdames une nouvelle représentation d'*Erigone* et de *Zélie*, jouées comme la dernière fois. La Reine n'y assistait pas.

Le mercredi 25, première représentation de *la Journée galante*, opéra-ballet en trois actes, paroles de Laujon, danses de Dehesse, musique de Lagarde. Les trois actes de cet opéra avaient des titres différents.

Digitized by Google

Le premier était *la Toilette de Vénus*:

Vénus..... *Mme de Pompadour.*
Mars..... *M. de la Salle.*

Les Graces : *Mlles Puvigné* (1), *Camille, Chevrier.*

Le second, *Les Amusements du soir ou la Musique,* avait déjà été représenté au théâtres des cabinets, le 13 janvier 1748, sous le titre d'*Eglé*. Le duc d'Ayen conservait le personnage d'Apollon, madame de Marchais remplaçait madame de Pompadour dans le rôle d'Eglé, et madame Trusson, madame de Brancas dans celui de la Fortune.

Le troisième, *la Nuit ou Léandre et Héro :*

Héro, prêtresse de Vénus. *Mme de Pompadour.*
Léandre, amant d'Héro... *M. de Rohan.*
Neptune..... ..... *M. de Clermont.*

Danse : *MM. de Melfort, de Beuvron* et *de Courtenvaux.*

Musique et paroles, tout parut agréable dans cet ouvrage : le second acte plut infiniment, le troisième fut moins goûté parce qu'il comprenait une tempête très longue et très difficile à rendre par le petit orchestre du théâtre.

Madame de Pompadour et ses amis avaient abordé avec succès la comédie, l'opéra, le ballet; il ne manquait à leur couronne qu'un fleuron, la tragédie. Ils prétendirent le posséder, et le samedi 28 février, ils représentèrent l'*Alzire* de Voltaire, jouée à la Comédie le 27 janvier 1736.

Don Alvarès..... *M. de Pons.*
Don Gusman..... *M. de Maillebois.*
Montès..... *M. de la Salle.*
Zamore..... *M. de Duras.*
Un Américain..... *M. de Clermont.*
Alonze ..... *M. de Frise.*
Alzire ..... *Mme de Pompadour.*
Elmire ..... } *Mme de Marchais.*
Céphane..... }

Tout en affectant un grand courage, les nobles acteurs ne laissaient

(1) Cette jolie enfant avait conquis les bonnes grâces du directeur de la troupe. « M. de la Vallière s'est mis à entretenir la petite Puvigné, danseuse de l'Opéra, qui a à peine treize ans et qui n'est qu'une enfant; il fait construire pour lui des cabinets à sa maison des champs, à l'imitation du Roy; il doit de tous côtés. » (*Mémoires du marquis d'Argenson,* décembre 1748.)

Digitized by Google

pas d'être fort inquiets. « La pièce est difficile à jouer, dit le duc de Luynes, et les acteurs craignoient de ne pas réussir, de sorte qu'il y eut beaucoup moins de gens admis qu'à l'ordinaire. La pièce cependant fut fort bien jouée. Madame de Pompadour et M. de Duras surtout reçurent l'un et l'autre de grands éloges, qui leur étoient justement dus. » Le spectacle se termina par une petite pantomime, *les Sabotiers*, exécutée par le petit Vicentini et la petite Foulquier.

Le lendemain, Voltaire alla saluer la marquise à sa toilette et lui adressa cet impromptu, où il faisait galamment allusion à son succès de la veille.

Cette Américaine parfaite
Trop de larmes a fait couler.
Ne pourrai-je me consoler
Et voir Vénus à sa toilette?

Le mercredi 4 mars, deuxième représentation de *la Journée galante*, de Laujon et Lagarde : tout marcha comme au premier jour. La Reine, le Dauphin et la Dauphine assistaient au spectacle. La présence de la Reine causa même une vive surprise à la cour et devint matière à de nombreux commentaires. « J'ai marqué que la Reine alla hier à l'opéra des petits cabinets, écrit Luynes; elle ne fut avertie qu'à six heures du soir; jusque-là elle avoit cru qu'elle n'iroit point, d'autant plus qu'elle n'y avoit point été depuis le mardi-gras. Personne ne sait la raison de ce changement; on a cru que le Roi auroit désiré que la Reine lui en parlât, et c'est ce que la Reine n'a jamais voulu faire. La Reine n'ayant donc fait aucune démarche, on ignore de même ce qui a déterminé le Roi de lui faire proposer d'aller hier à l'opéra. »

Deux jours après, la troupe ayant repris confiance rejoua *Alzire* devant un auditoire plus nombreux. Voltaire assistait à la représentation de son ouvrage qui fut encore mieux rendu que la première fois; malheureusement pour son amour-propre, il dut entendre le Roi exprimer tout haut son étonnement que l'auteur d'*Alzire* pût être le même qui avait fait *Oreste*. Cette brillante soirée fut terminée par un ballet-pantomime de Dehesse, *les Savoyards ou les Marmottes*, qui avait été joué à la Comédie italienne, le 30 août 1749, et dans lequel madame Favart dansait et chantait avec verve une chanson savoyarde française de Collé (1).

A ce moment le théâtre dut faire relâche plusieurs fois par suite d'in-

(1) Voir notre notice sur madame Favart (*Ménestrel*, février et mars 1872).

Digitized by Google

dispositions. « Il devoit y avoir spectacle dans les cabinets avant-hier, aujourd'hui et après-demain, — écrit Luynes le jeudi 12 mars, — on devoit jouer la comédie du *Méchant*, de M. Gresset, et deux fois l'opéra du petit Poinson, qui a déjà été joué dans les cabinets; un gros rhume de madame de Pompadour et la maladie de madame de Brancas douairière ont dérangé jusqu'à présent tout ce projet. L'on compte jouer ces deux pièces après la quinzaine de Pâques. »

En effet, le samedi 18 avril, la troupe reprit *le Méchant* qu'elle n'avait pas joué depuis plus de deux ans.

Cléon.....	*Le duc de Duras.*
Géronte.....	*Le duc de Chartres.*
Ariste.....	*Le chevalier de Pons*, au lieu de *M. de Maillebois*.
Valère	*M. de Monaco* (début), au lieu de *M. de Nivernois.*
Frontin	*M. de Maillebois*, au lieu de *M. de Gontaut.*
Lisette	*Mme de Pompadour.*
Chloé	*Mme de Marchais*, au lieu de *Mme de Pons.*
Florise.....	*Mme de Livry*, au lieu de *Mme de Brancas.*

Après la comédie vint un *Pas de six*, ballet-pantomime héroïque.

Deux faunes....	*MM. de Courtenvaux et de Langeron.*
Deux bergers...	*MM. de Melfort et de Beuvron.*
Deux bergères..	*Les demoiselles Puvigné et Camille.*

Cette représentation ayant commencé fort tard ne se termina qu'à onze heures et demie : elle fut suivie d'un médianoche servi dans les cabinets.

Après cette double excursion dans le répertoire de la Comédie-Française, les nobles comédiens revinrent à la musique, et ils obtinrent leurs derniers succès, les samedi 25 et lundi 27 avril, dans deux représentations de ce charmant opéra du *Prince de Noisy*, qui resta le plus grand succès remporté, durant ces quatre années, par la troupe de la favorite.

Ces luxueux divertissements n'avaient pas été sans exciter de méchants propos et des satires où s'épanchait le dépit des mécontents de la cour et de la ville. L'argent n'était que le prétexte, la raison vraie était l'amour-propre froissé de ceux qui n'avaient pu se faire admettre au nombre des spectateurs.

On chansonna la nouvelle mode introduite par la favorite. Tant qu'on ne fit que chanter, il n'y eut pas grand mal; mais bientôt des satires virulentes et des pamphlets circulèrent en sous-main, qui s'attaquaient

Digitized by Google

plus haut. C'est ainsi qu'on colportait des poésies emphatiques et violentes :

Parmi ces histrions qui règnent avec toi,
Qui pourra désormais reconnaître son Roy? (1)

Sur le trône français on fait régner l'amour.
La fureur du théâtre assassine la Cour.
Les palais de nos Roys jadis si respectables
Perdent tout leur éclat, deviennent méprisables;
Ils ne sont habités que par des baladins! (2)

C'est ainsi qu'on pouvait lire dans *l'Ecole de l'homme ou Parallèle des portraits du siècle et des tableaux de l'Ecriture-Sainte,* des attaques comme celle-ci : « Lindor, trop gêné dans sa grandeur pour prendre une fille de coulisses..... se satisfait en prince de son rang : on lui bâtit une grande maison, on y élève exprès un théâtre où sa maîtresse devient danseuse en titre et en office; hommes entêtés de la vanité des sauteuses, insensés Candaules, ne pensez pas que le dernier des Gygès soit mort en Lydie. »

Lindor-Louis XV jugea qu'il était temps de restreindre ces amusements. Madame de Pompadour venait précisément de se faire construire—sur ses épargnes, assurait sans rire M. de Tournehem—le délicieux château de Bellevue, qui avait coûté près de trois millions. La marquise n'avait pas oublié l'actrice dans l'ordonnance intérieure du château, et elle y avait fait construire un charmant petit théâtre. Le roi, tout heureux de pouvoir atténuer le mauvais effet que ces divertissements faisaient dans le public sans nuire aux succès dramatiques de la marquise, mit en avant les dépenses excessives occasionnées par ces fêtes, et décida qu'il n'y aurait plus à Versailles ni comédies, ni ballets, ni chant, ni danse, et que les spectacles particuliers auraient lieu désormais au château de Bellevue.

ADOLPHE JULLIEN.

(La suite prochainement.)

(1-2) Bibliothèque nationale. *Manuscrit Clairambault*, février 1749.

Digitized by Google

UN PORTRAIT D'AMATI

Le Cabinet d'estampes de la Bibliothèque nationale ne possède aucun portrait des Amati, cette famille si fameuse dans les annales de la lutherie. Nous avons consulté les catalogues des Musées et collections de Crémone, patrie des Amati, espérant que les figures de ces hommes intéressants nous auraient été conservées par quelque artiste, peintre ou graveur, de leur ville natale : nos recherches ont été vaines.

Pour expliquer cet inique silence du burin et du pinceau, nous devons dire que l'histoire des Amati est assez confuse, et que leur carrière n'est pas environnée du même éclat que leur nom et leurs produits. On sait que les violes, les basses et les petits violons signés : *Amati*, sont enlevés par les collectionneurs, à coups de billets de mille francs, lorsqu'ils se produisent, dans les ventes, en bel état de conservation. On est donc parfaitement d'accord sur la valeur de leurs instruments. On l'est beaucoup moins sur les dates de leur vie et de leur mort, sur les détails de leur existence et les procédés de leur fabrication.

André Amati, dit *le Vieux*, le chef de la famille, est né à Crémone au commencement du seizième siècle. Il y est mort vers 1577 ;

Nicolas Amati, son frère, lui a survécu. Il s'adonnait spécialement à la facture des basses ;

Antoine Amati (1550-1638 ?) était fils d'Amati le Vieux ;

Jérôme Amati était frère puîné d'Antoine ;

Nicolas Amati (1596-1684), fils de Jérôme, est le plus célèbre ;

Jérôme Amati, fils de Nicolas, est le dernier artiste de ce nom.

On fait entrer dans la famille Amati :

Joseph Amati, qui travaillait à Bologne au commencement du dix-septième siècle.

Un artiste d'infiniment de talent, M. Lécurieux, a rapporté de son séjour en Italie le portrait d'André Amati, dont la *Chronique Musicale* offre à ses lecteurs, dans le numéro de ce jour, une superbe épreuve à l'eau forte, sortie des presses de M. Cadart.

A. H.

Digitized by Google

L. Massieux sc. A. CADART, Edit. Imp. Rue Nve des Mathurins, 58, Paris.

AMATI.

Digitized by Google

Digitized by Google

LA MUSIQUE EN SUÈDE

EN ISLANDE, EN NORWÈGE ET DANS LE DANEMARK (1)

HISTOIRE ET MONOGRAPHIE

LE DANEMARK

IV

SCHULZ connut alors la princesse polonaise Sapieha qui se préparait à de longs voyages. Schulz lui plut, et elle l'emmena en France, en Italie, en Allemagne. Cette tournée dura cinq ans, et notre artiste y rajeunit son esprit et y transforma son goût. Rentré à Berlin, il prit la direction de l'orchestre du Théâtre-Français, qui se trouvait enfin complété, et dirigea cet orchestre jusqu'à sa suppression. Quatre ans après, en 1780, il entra comme maître de chapelle au château de Reinsberg, chez le prince Henri de Prusse, et y resta sept ans. Cette époque coïncide avec la publication de ses ouvrages les meilleurs.

C'est en ce moment que lui fut offerte la place de maître de chapelle de la cour à Copenhague, que Schulz accepta. Dès son arrivée, le théâtre royal monta son opéra comique français, *la Fée Urgèle*, qu'on traduisit en danois pour la circonstance. Puis l'auteur, désormais naturalisé, donna dans Copenhague *Aline, reine de Golconde*, en trois actes ; *la Fête de la Moisson*, en un acte ; *le Sacrifice des Nymphes*, prologue ; deux oratorios ; *Jean et Marie* et *la Mort du Christ ;* une cantate de *la Passion* et un *Hymne à Dieu*, qui, traduit par Voss sur le texte danois, eut en Allemagne un grand retentissement.

(1) Voir les numéros des 15 janvier et 1er février.

Digitized by Google

Schulz s'est occupé aussi de réviser la notation musicale, de rendre facile l'impression des exemples de musique dans les ouvrages de théorie ou de critique, d'améliorer la tablature pour l'usage des écrits musicaux, et il a mis en pratique sa théorie, en donnant son oratorio en exemple pour l'emploi de ses signes de notation dans les partitions. La pédagogie était entrée fortement dans cette tête intelligente, qui se préoccupa toujours de l'influence de la musique sur l'éducation populaire, et qui écrivit quelques pages remarquables sur ce sujet unanimement apprécié dans toute l'Allemagne et dans tous les États scandinaves. Il avait, dans ce sens, composé toute une bibliothèque d'odes, d'hymnes, de chants qui répandirent son nom dans les contrées du Nord et le firent grandement estimer. En 1791, il fonda, avec l'autorisation du roi, une caisse pour les veuves des musiciens de la chapelle royale et donna, au bénéfice de cette caisse, des concerts dont les produits furent considérables. Un incendie dans le palais du roi ayant menacé la bibliothèque musicale, il se surmena pour en atténuer les désastres, et ce fut le point de départ d'une maladie qui, au bout de quelques années, se termina par sa mort, au moment même où s'éteignait près de lui une femme qu'il avait longuement chérie.

L'influence de cet artiste distingué sur les progrès de la musique en Danemark a été considérable ; elle a été aidée et continuée par l'œuvre de Christophe-Ernest-Frédéric Weyse, né à Altona en 1774 et mort à Copenhague en 1842 ; de Auguste Hartman, le fils de Jean Hartman, dont les airs nationaux sont restés célèbres, — du Bolonais Joseph Siboni, qui, s'étant rendu à Copenhague, y resta toute sa vie. Engagé au service du roi qui lui voua une grande amitié, applaudi du public pour sa belle voix et sa bonne méthode, et directeur estimé d'une école de chant attachée au théâtre royal, et qui, sous son administration, a produit d'excellents artistes, Siboni imagina toujours qu'il était né Danois et ne put jamais souffrir qu'on lui parlât de son pays.

A côté de ces maîtres, il faut citer Kuntzen, Paulli, Froehlich, Sahlgreen, Krossing, Wechschall, qu'on trouve à un certain moment tous réunis à Copenhague, et qui y formaient un noyau solide de professeurs émérites, de compositeurs recommandables répandant tout autour d'eux les connaissances musicales, les bonnes méthodes et le sentiment délicat des œuvres bien faites, nourries et contrôlées par un goût pur.

Tous ces étrangers ont vécu en Danemark et y ont été heureux. Il ne faut pas blâmer ce pays d'une hospitalité mal entendue. Nous avons déjà prouvé que si le théâtre, la cour, tous les grands personnages et le peuple lui-même, se sont montrés constamment favorables aux artistes

Digitized by Google

et aux compositeurs étrangers demeurés dans le Danemark, en revanche, on n'a jamais manqué dans ce pays de protéger efficacement les virtuoses et les compositeurs nés dans le pays, et d'aider et d'encourager les enfants qui ont montré des dispositions heureuses.

Weyse avait commencé par être commerçant; c'était la volonté de sa famille. Entre temps, il reçut de son grand'père, cantor et recteur au lycée d'Altona, des leçons de musique qui le mirent en goût. Grandi et devenu libre, il se débarrassa de son négoce, s'établit à Copenhague et y demeura jusqu'à l'heure où la mort le frappa, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Comme opéras, il a donné à Copenhague *la Grotte de Ludlam*, qui commença brillamment sa renommée, *Floribella* en trois actes, *Une aventure au jardin du roi*, opéra comique, et *la Potion narcotique* qui lui fit obtenir une place dans la chapelle de la cour. Il a écrit aussi une ouverture pour la tragédie de *Macbeth*.

Dans l'histoire de l'art scandinave, Weyse mérite une place à part. Il a publié un recueil de cinquante anciens chants de bardes, arrangés pour voix seule avec accompagnement de piano. Nous verrons qu'une collaboration suivie et persistante des archéologues et des musiciens de tous les États scandinaves, a eu pour résultat d'enrichir puissamment cette bibliothèque historique d'une époque qui fut si grandiose et si palpitante. Les bardes ont été la préoccupation constante des savants en Scandinavie; c'est en s'inspirant des bardes que les compositeurs de ces contrées ont trouvé leurs plus nobles inspirations. La musique populaire moderne semble même n'être qu'un regain de ces antiques mélopées.

Schulz avait été l'ami, le professeur, l'appui de Weyse lorsqu'il arriva inconnu à Copenhague. Les œuvres de ces deux maîtres, et celles de Kruntzey avaient donné quelque éclat au théâtre de la capitale. Mais la situation de l'Opéra-National devint bientôt moins florissante, et elle ne se releva qu'après l'installation en Danemark de Frédéric Kuhlau, compositeur bien connu en Allemagne et en France, où ses compositions instrumentales pour le piano et pour la flûte ont vulgarisé son nom.

V

En Danemark, où l'on a toujours feint de croire que ce musicien est danois de naissance (il était né en 1786, à Uelzen, dans le pays de Lunebourg, près des frontières du Holstein), on a toujours appelé Kulhau *le grand compositeur danois*. Kulhau est en effet le maître de l'opéra national dans le Danemark, où il a rempli à peu près le même office que Glinka en Russie. Ce n'est, du reste, qu'à partir de son arrivée à Copen-

Digitized by Google

hague que le talent de ce maître se caractérisa. Sa première partition, *la Montagne des Brigands*, fut une révélation pour les Danois qui comprirent que Kuhlau allait être le restaurateur de leur opéra national. Tous les théâtres scandinaves montèrent aussitôt ce drame, qui partout provoqua une ardente et curieuse sympathie. Il faut dire que le maître empruntant sa couleur locale aux chants nationaux, avait réussi à donner à son opéra la physionomie particulière de la musique du Nord, et que sa musique fut, pour les Scandinaves, ce que le *Freischütz* a été depuis pour les Allemands, et ce que *la Vie pour le Czar* a été pour les Russes, c'est-à-dire le voile levé sur les mystères traditionnels de l'art autochtone. *Elisa*, le second opéra de Kuhlau, fut également bien accueilli. Après la première représentation, l'artiste reçut du roi le titre de compositeur de la cour. Il résolut, dès lors, de se fixer dans un pays qui l'accueillait si bien; il acheta une maison à Lyngbye, petite ville peu éloignée de la capitale, et s'y établit avec ses parents qu'il fit venir d'Allemagne. C'est dans sa maison charmante de Lyngbye qu'ont été écrits ses opéras danois *Lulu, la Harpe enchantée*, *Hugo et Adélaïde* et *la Montagne des Elfes*, qui fut représentée en 1828.

Cette dernière partition rappelle plutôt nos anciens vaudevilles qu'un opéra; c'est un pot-pourri d'airs anciens du Danemark, mais Kuhlau avait mis tout son savoir, toute son habileté à bien employer ces mélodies nationales et à les mettre en relief. Ayant dans ses mains des pierres précieuses, il les sut sertir dans de l'or finement ouvré, et ses chants furent pleins d'attraits pour les habitants du pays.

Dans d'autres contrées, lorsqu'on a voulu monter ces opéras de terroir, on a espéré retrouver la sympathie fervente qu'ils avaient obtenue sur le théâtre même qui les avait vus naître au sein de la patrie. Le succès attendu n'est point arrivé. C'est que les vins du crû demandaient à être savourés sur place, et à l'heure propice. Quand ils ont voyagé, ils ne sont plus dégustés que par des gourmets dont les habitudes sont changées. Le flacon débouché, on retrouve, à la vérité, toutes les matières chimiques qui composent la liqueur et même l'âpreté du sol natal: mais le principe essentiel, le divin arôme, où le ressaisir puisqu'il s'est évaporé? C'est un peu là l'excuse des artistes étrangers quand ils nous paraissent froids, disparates et maussades. Ils sont dépaysés, et l'étincelle magnétique n'a point rivé l'auditeur et le virtuose. Jenny Lind, Ole-Bull, Lumbye, le quatuor mâle de la Suède, l'ont cruellement éprouvé à Paris. Le quatuor vocal des dames suédoises a eu lui-même à vaincre cette glaciale inertie d'un public, qui n'a pas le secret des merveilles qu'on propose à son enthousiasme. Cependant le public

Digitized by Google

parisien de 1874 ne s'ensauvage guère plus, quand d'au-delà les frontières les musiciens barbares viennent l'assiéger. Le carnaval musical de 1867 l'a acclimaté à toutes les excentricités du genre. D'ailleurs, de toutes les musiques étrangères, la musique scandinave est bien certainement celle dont on a le plus rebattu ses réfractaires oreilles. Il est vrai que, quand il prête une attention dédaigneuse à ces étrangers, qui ne sollicitent ses éloges que pour courir les exploiter ailleurs, le public a son excuse lui aussi. Cette excuse, c'est l'incommensurable masse de charivaris qu'on lui impose sans trève, sans merci, sous prétexte qu'il est toujours bon de s'inoculer de la musique exotique, comme si en fait de poison nous n'avions pas déjà la musique française, et sous le prétexte aussi que son éducation est à compléter, comme si elle n'était pas tout entière à recommencer.

A Paris où tant de gens semblent convaincus que toute la musique de l'univers se concentre à la salle Favart, on raconte sur nos compositeurs français des anecdotes fort piquantes. Mais il est temps qu'on sache que partout, sous le ciel, l'être humain a palpité de joie et d'affliction, et que les hommes, au Nord comme au Midi, en Scandinavie comme dans les coulisses de notre Opéra-Comique, s'intéressent aux douleurs comme aux plaisirs des natures d'élite, auxquelles ils doivent, soit l'émotion de leur cœur, soit la secousse féconde de leur intelligence. Un jour, en patinant près de Lyngbie, madame Ermete Pierotti, la charmeresse compagne de l'illustre géographe voyageur qui, avec elle, a visité l'Afrique, tout l'Orient et notre Europe entière, se faisait raconter l'œuvre musical de Kuhlau qui fut aussi un homme de bien que tout le Danemark a sympathiquement regretté. On répondit mal à ses questions, mais en revanche on insista sur la vie de famille de ce brave homme, et sur le dévouement de Kuhlau à son père et à sa mère. Tout enfant, à peine âgé de six ans, le petit Frédéric aidait sa mère qui était fort pauvre et qui employait toutes ses minutes à travailler durement dans sa chaumière. Un soir elle l'envoya faire la provision de bois et en même temps puiser de l'eau à une source qui n'était pas encore glacée. La nuit devint obscure et triste ; le froid piquait, l'enfant fit une chute et se releva mutilé aux yeux. Désespérés, les parents redoublèrent d'ardeur au travail, et multiplièrent leurs privations pour donner une compensation au petit invalide, dont involontairement ils avaient causé le mal. D'ailleurs, à cause de son infirmité, qui plus tard s'atténua grandement, il fallait renoncer à l'aide précaire du gamin. Un jour il y eut assez d'économies dans la chaumière pour payer des leçons de clavecin et de chant, et juste l'enfant devint un prodige... On dirait que ceci est un conte de fées, mais

Digitized by Google

la fée ici c'est la mère de notre infirme enfant. Puis le jeune artiste voyagea; il s'appliqua à connaître chaque instrument, et écrivit toute cette musique spécialisée qui a répandu le nom de Kuhlau dans l'Europe entière. Notre adolescent était célèbre, la mère travaillait toujours, mais ce n'était plus par pauvreté; et le père et la mère, quand, entre deux voyages, le jeune touriste rentrait au logis, écoutaient le soir au foyer la belle musique que composait leur cher fils. Cependant Kuhlau était menacé de la conscription, arrivée dans ces parages avec la domination française. Que faire? Ce fut bien facile. A Copenhague, Kuhlau était connu comme musicien, et la capitale du Danemark était hospitalière à tous les compositeurs renommés de l'étranger. Kuhlau s'y réfugia, s'y fixa, et, avec lui, y fixa le bonheur.

La vie du musicien, à Lyngbye, entre son père et sa mère, était toute patriarcale; il leur fit une vieillesse douce, sereine au milieu des tendres épanchements, des belles joies de l'art, et d'une existence modeste quoique honorée et presque glorieuse. Kuhlau avait su partout ne se faire que des amis. On l'admirait pour son talent, on l'estimait cordialement et on l'aimait pour la vénération filiale dont il entourait ses parents. C'est la douleur d'avoir perdu son père qui frappa irréparablement ce cœur pieux. Un incendie qui avait dévasté sa maison charmante et détruit les manuscrits de plusieurs de ses ouvrages, avait comme présagé la fin du bonheur qui avait pendant quelques années entouré cette famille respectée. Le père mort, le fils languit et s'éteignit bientôt. La mère suivit ses funérailles, et, au milieu de toute la pompe dont la cour, le théâtre, les sociétés musicales voulurent honorer l'artiste étranger que le Danemark avait adopté, la pauvre mère ne vit, porté devant elle, que le corps inerte de ce fils qu'elle avait tant chéri, et dont elle avait été si religieusement aimée. Elle mourut bientôt après.

Une partition agréable, ce n'est point un dessert à mettre de côté; mais le sentiment sacré qui écrase d'un incommensurable désespoir le fils dont le père est mort, cela vaut tous les chefs-d'œuvre de notre misérable terre. Parfois même, ces inconsolables deuils inspirent les chefs-d'œuvre, témoin les inouïes sublimités du trio de *Guillaume Tell*, dont Rossini assurait qu'il avait trouvé les foudroyantes angoisses, un jour qu'il pensait à la désolation dont son cœur serait pour jamais meurtri, lorsqu'il perdrait son père qui, pour lui, était la représentation même de la divinité ici-bas.

MAURICE CRISTAL.

(La fin prochainement.)

Digitized by Google

LE THÉATRE DE L'ATHÉNÉE [1]

L'Athénée avait vécu comme entreprise de concert, — vécu si mal qu'il en était mort. — On crut qu'il serait plus heureux comme entreprise dramatique, et l'on s'empressa de le transformer en théâtre. La transformation était facile en ce qui concernait la salle, à laquelle on n'eut rien à changer. Quelques aménagements suffirent pour approprier la scène à sa nouvelle destination, et un directeur fut bientôt trouvé. On en eût trouvé cent s'il l'eût fallu, les amateurs, bien loin de manquer, se multipliant toujours en semblable occasion. C'est un vaudevilliste spirituel, M. William Busnach, un peu doublé d'homme de bourse, qui se mit à la tête de la nouvelle affaire. Celui-là, du moins, à l'encontre de beaucoup d'autres, connaissait un peu plus le théâtre que par ouï dire, ce qui ne l'empêcha pas de faire une assez méchante spéculation.

Justement, les Bouffes-Parisiens, après avoir été abandonnés par leur fondateur, avaient marché de déconfiture en déconfiture. Tombés en quenouille, et venus aux mains de madame Ugalde, ils avaient fini par fermer leurs portes devant l'indifférence du public. M. Busnach, décidé à jouer l'opérette à l'Athénée et à y faire revivre un répertoire analogue à celui des Bouffes, crut naturellement bien faire en faisant entrer dans le personnel qu'il formait une bonne partie de la troupe du passage Choiseul. Voici les noms des artistes engagés par lui pour l'Athénée :

(1) Voir le numéro du 1er février.

Digitized by Google

MM. Léonce, Désiré, Charles Potier, Vavasseur, Alfred Audran, Sytter, Baretti, Oscar, Luce, Bilhaut, Tourtois, Brice, Daubray, Pelardy, Nivelau;

Mesdames Lovato, Irma Marié, Suzanne Lagier, Moya, Lucile Cabel, Van Ghell, Bonelli, Lasseny, Clémentine, Pradal, Davenay.

Le chef d'orchestre était Bernardin, un excellent artiste, doué peut-être de plus d'instinct que de savoir, mais qui semblait né pour conduire l'opérette, et qui avait fait ses preuves en ce genre à la création des Folies-Nouvelles du boulevard du Temple, où il s'était acquis, ainsi qu'à son orchestre, une réputation méritée (1).

Après avoir réuni son personnel, s'être assuré le concours d'un certain nombre d'auteurs et de compositeurs, avoir reçu de ceux-ci les premiers ouvrages nécessaires à son exploitation, M. Busnach se mit rapidement à l'œuvre, de façon à pouvoir ouvrir son théâtre à l'entrée de la saison d'hiver. Cependant, des retards imprévus, comme il s'en produit toujours en ces sortes de choses, vinrent retarder de quelques semaines son inauguration, qui eut lieu le 13 décembre 1867, par la représentation d'une grande opérette bouffe en quatre actes, *Malbrough s'en va-t-en guerre*, dont le sort ne fut pas très heureux, et qui fut un assez pauvre début.

Voici, du reste, la nomenclature des ouvrages représentés à l'Athénée pendant la direction de M. Busnach, c'est-à-dire dans l'espace d'un peu plus d'un an; ils sont au nombre de neuf seulement, dont un joué antérieurement, à un autre théâtre, et forment un ensemble de dix-huit actes :

Malbrough s'en va-t-en guerre, opéra bouffe en quatre actes, paroles de MM. Siraudin et W. Busnach, musique de M. X... — 13 décembre 1867.

Il est rare de voir un compositeur garder l'anonyme, mais plus rare encore d'en voir quatre se dissimuler derrière une initiale mystérieuse.

(1) Tout enfant, Bernardin (son vrai nom était Courtois) avait remporté un second prix au Conservatoire, dans la classe d'Habeneck, et obtenu de grands succès en jouant des solos aux concerts Vivienne. Il était ensuite devenu second chef d'orchestre au Vaudeville, puis avait été mis à la tête de celui des Folies-Nouvelles, où le signataire de ces lignes lui servait de second. Des Folies-Nouvelles il était passé aux Bouffes-Parisiens. Lorsqu'eut sombré l'administration de M. Busnach à l'Athénée, il fut engagé aux Folies-Dramatiques, qui commençaient aussi à jouer la grande opérette. Bernardin, qui avait signé aux Folies-Nouvelles deux ou trois partitionnettes sans valeur aucune, tomba malade et mourut pendant le siége de Paris.

Digitized by Google

C'était pourtant le cas pour *Malbrough s'en va-t-en guerre*, dont la partition était l'œuvre de quatre jeunes musiciens : MM. Georges Bizet (premier acte), Émile Jonas (deuxième), Legouix (troisième), et Léo Delibes (quatrième). Malgré cette riche collaboration, l'ouvrage n'eut qu'un succès très limité.

Le Train des Maris, opérette en un acte, paroles de M. Émile Abraham, musique de M. Henri Cartier. — 25 décembre 1867.

L'Amour et son carquois, bouffonnerie musicale en deux actes, paroles de M. Marquet, musique de M. Charles Lecocq.— 30 janvier 1868.

La Vipérine, opérette en un acte, paroles de MM. W. Busnach et Jules Prével, musique de M. J.-J. Debillemont. — 18 mars 1868.

Ce petit ouvrage avait été joué primitivement aux Folies-Marigny, le 19 octobre 1866.

Fleur de Thé, opéra bouffe en trois actes, paroles de MM. Chivot et Duru, musique de M. Charles Lecocq. — 11 avril 1868.

Fleur de Thé obtint un grand succès, et fonda la jeune réputation de M. Lecocq, qui avait déjà écrit la musique d'un certain nombre de petites pièces représentées sur divers théâtres : Folies-Nouvelles, Bouffes-Parisiens, Palais-Royal, Folies-Marigny, etc. Plus de quatre-vingts représentations en furent données sans interruption ; puis l'Athénée ayant fait, le 28 juin, sa fermeture annuelle d'été, la troupe alla jouer la pièce à Bruxelles et au Havre, et elle reparut sur l'affiche lors de la réouverture, le 3 septembre. La centième représentation en eut lieu le 24 de ce mois. Traduite par M. Dohm, rédacteur en chef du journal satirique le *Kladderadatsch*, *Fleur de Thé* fut jouée en allemand, à Berlin, sur le théâtre Friedrich-Wilhemstadt, au mois de janvier 1869, avec autant de bonheur qu'à Paris. Enfin, le 12 juin 1869, *Fleur de Thé* fut reprise aux Variétés, où sa fortune ne fut pas moins grande qu'à l'Athénée.

Le Petit Poucet, opéra bouffe en trois actes et quatre tableaux, paroles de MM. Eugène Leterrier et Albert Vanloo, musique de M. Laurent de Rillé. — 8 octobre 1868.

Les Jumeaux de Bergame, opéra comique en un acte, paroles de....., musique de M. Charles Lecocq. — 20 novembre 1868.

Le Vengeur, opérette en un acte, paroles de MM. Nuitter et Beaumont, musique de M. Isidore Legouix. — 20 novembre 1868.

Les Horreurs de la Guerre, opéra bouffe en deux actes, paroles de M. Philippe Gille, musique de M. J. de Costé. — 9 décembre 1868.

Les Horreurs de la Guerre avaient été jouées précédemment dans une soirée particulière. Cette bouffonnerie fut traduite en allemand, et repré-

Digitized by Google

sentée presque simultanément à Berlin et à Vienne, ici au théâtre An der Wien, là au théâtre Friedrich-Wilhemstadt.

Depuis sa transformation en théâtre, l'Athénée se débattait au milieu de difficultés qu'il ne devait pas pouvoir surmonter. La salle, construite dans un quartier excentrique, presque isolée de tous, quoique à deux pas du boulevard, environnée de rues pour ainsi dire obscures, n'était pas plus propre à une entreprise dramatique qu'à une entreprise purement musicale. Les spectateurs hésitaient à s'engager, pour y pénétrer, dans les fondrières qui entouraient le nouvel Opéra, dont les travaux de construction n'étaient pas faits pour animer, le soir, un quartier presque désert, et il en résultait que, malgré tous ses efforts, l'Athénée ne parvenait pas à attirer le public. Dans l'espace d'une année, le succès de *Fleur de Thé* était d'ailleurs le seul qu'il eût obtenu, et le produit de ce succès n'avait pas suffi à compenser les pertes considérables qu'il avait éprouvées d'autre part. Bref, la direction ayant suspendu ses paiements, le théâtre dut fermer ses portes vers le milieu du mois de janvier 1869.

Certains auteurs se trouvèrent, par ce fait, frustrés dans leurs espérances, car l'administration de l'Athénée avait reçu, en assez grand nombre, des ouvrages qui attendaient leur tour de représentation, et qui durent rentrer dans l'ombre mystérieuse des cartons. Parmi ces ouvrages, nous citerons les suivants :

Le Don Juan suisse, opéra bouffe en quatre actes, paroles de MM. Hector Crémieux et Philippe Gille, musique de M. Léo Delibes;

Bocchoris, opérette en un acte, paroles de M. Octave Gastineau, musique de M. J.-J. Debillemont;

Le Commandeur, paroles de M. Cham, musique de M. Vogel;

Joli Grec à l'œil noir, opéra comique en un acte, paroles de M. Alphonse de Launay, musique de M. Adolphe Nibelle;

La Princesse Ravigotte, opéra bouffe en trois actes, paroles de M. Octave Gastineau, musique de M. Léo Delibes;

L'Ours et l'Amateur des Jardins, opérette en un acte, paroles de M. Marquet, musique de M. Charles Lecocq;

Riquet à la Houppe, musique de M. Louis Deffès.

Cependant, à peine le nouveau théâtre avait-il fermé ses portes, après une existence de treize mois, que M. Martinet, directeur des Fantaisies-Parisiennes (un petit théâtre bien intéressant, dont nous esquisserons peut-être aussi un jour la trop courte histoire), mécontent de la salle qu'il occupait au boulevard des Italiens, eut l'idée de se transporter dans

Digitized by Google

celle de l'Athénée. Le 11 février 1869, en effet, la troupe des Fantaisies émigrait dans la salle de la rue Scribe, et rouvrait celle-ci par une représentation d'*Une Folie à Rome*, opéra bouffe de M. Federico Ricci, qu'elle avait créé au boulevard le 30 janvier précédent. Pendant quelques semaines, les affiches portèrent cette mention :

THÉATRE DES FANTAISIES-PARISIENNES
(*Salle de l'Athénée*)

puis, bientôt, M. Martinet renonça au titre primitif de son théâtre, et adopta celui de : *Théâtre de l'Athénée.*

La première direction de l'Athénée avait consacré ses forces à l'opérette, genre Bouffes-Parisiens. La seconde sembla vouloir se lancer dans le grand opéra, sérieux et bouffe, à l'aide de traductions, ce qui ne l'empêcha pourtant pas de donner quelques petits opéras comiques, et même de faire quelques reprises d'ouvrages connus en ce genre. Pour cela, M. Martinet jugea à propos de renforcer considérablement sa troupe, alors composée de MM. Arsandaux, G. Bonnet, Soto, Barnolt, Masson, Ketten, Villefroy, Davoust, Laurent, de Mesdames Marimon, Decroix, Persini, Lyonnel, Bonnefoy. Il appela donc à son aide MM. Jourdan, Grillon, Jamet, Aubery, Peters, Raoult, mesdemoiselles Louisa Singelée, Rossi-Caccia, Rosa Formi, Berdet, Biarini... L'orchestre avait pour premier chef M. Charles Constantin, pour second M. Placet.

ARTHUR POUGIN.

(La suite prochainement.)

Digitized by Google

REVUE DES CONCERTS

CONCERTS POPULAIRES : *Patrie*, ouverture de M. G. Bizet. — *Phèdre*, de M. Massenet. — ODÉON : *Marie-Magdeleine*, drame sacré de M. Massenet. — AUDITION DE M. WEKERLIN. — CONCERT DE LA SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE DE PARIS. — CONCERT DU CAPITAINE VOYER.

ONCERTS POPULAIRES. — *Séance du 15 février.* — J'ai trop témoigné, dans l'une de mes dernières revues, l'estime que je professe pour le talent de M. G. Bizet, pour ne pas dire avec la même franchise ce que je pense de son ouverture dramatique, intitulée : « *Patrie*! épisode de la guerre de Pologne. — Bataille de Raclawa, gagnée sur les Russes, par Kosciuzko, 1792. » Et tout d'abord je me permettrai de demander pourquoi cette ouverture représente plutôt la bataille de Raclawa que celle de Balaclava, par exemple. Elle ne renferme aucun chant patriotique polonais, que je sache, sans quoi le programme l'aurait indiqué, et seuls, des chants polonais ou russes en eussent pu justifier le titre. Prenons donc l'ouverture comme une bataille quelconque mise en musique et dans laquelle se trouvent de très heureux effets et de très belles combinaisons d'orchestre. Son principal défaut, selon moi, est d'être décousue et confuse. La mêlée d'une bataille y est parfaitement exprimée; le canon y est admirablement imité; les clairons, les tambours se mêlant au bruit des autres instruments, lui donnent une couleur ardente et étrange; mais que devient la mélodie dans tout cela? Un assez beau chant dans le mode mineur, large et mélancolique, m'a semblé représenter les plaintes des blessés. Me serais-je trompé? Mais ce motif arrive sans être annoncé; il cesse en s'enchaînant avec un autre motif qu'on a déjà entendu, et

Digitized by Google

cet enchaînement ne sert qu'à lier deux chants très disparates, dont aucun n'est développé. Somme toute, l'ouverture de M. Bizet a été vigoureusement applaudie; j'avoue toutefois n'avoir pas très bien compris la portée des applaudissements, à moins qu'ils n'aient été adressés à ses riches effets d'instrumentation et à l'excellente exécution de l'orchestre.

M. Sivori a obtenu un immense succès dans une romance et une tarentelle de sa composition, et dans le trio de Mendelssohn en *ut* mineur, où il a eu pour dignes partenaires MM. Jaëll et Franchomme.

Séance du 22 février. — Le 3e concert n'a offert en fait de premières auditions que l'ouverture de *Phèdre*, de M. Massenet. Mais je ne puis résister à l'envie de dire deux mots de l'andante de la symphonie l'*Impériale*, de Haydn, qui est bien la plus ravissante romance avec variations qu'il soit possible d'imaginer. Sur cet andante on a parodié autrefois de très jolies paroles qui se sont beaucoup chantées sous le premier Empire et sous la Restauration, et qui commençaient par : « Je ne vous dirai pas : j'aime. »

L'ouverture de *Phèdre* est une œuvre qu'il faudrait entendre plus d'une fois pour pouvoir bien l'apprécier. Elle renferme tant de choses, et des choses si variées, qu'une seule audition est absolument insuffisante. Je signalerai cependant dans l'andante un très agréable chant pour clarinette, répété ensuite par les hautbois et continué par les deux instruments. Au chant qui va en *crescendo*, succède une espèce de marche d'un effet très original. Les timbales frappant toujours à temps égaux lui donnent une teinte sombre, sinistre même, et ce mouvement amène parfaitement l'allegro qui est excessivement agité. Le dernier motif de cet allegro est charmant, mais c'est surtout par les effets d'orchestre que se distingue cette ouverture où M. Massenet a dépeint en grand maître les inquiétudes, les agitations passionnées et les remords qui devaient déchirer « la fille de Minos et de Pasiphaé. »

Henry Cohen.

ODÉON. — *Marie-Magdeleine.* — Le Vendredi-Saint, 11 avril 1873, une foule élégante se pressait au Concert spirituel de l'Odéon pour entendre un nouveau drame sacré : *Marie-Magdeleine.* L'œuvre était belle; elle produisit une grande impression. Le compositeur avait fait preuve d'un talent peu ordinaire; le public l'applaudit avec enthousiasme, et la soirée ne fut pour lui qu'une longue ovation. Quelques mois aupara-

Digitized by Google

vant, M. Massenet avait conquis l'estime des musiciens par *Don César de Bazan;* avec *Marie-Magdeleine*, il venait de s'emparer victorieusement du public tout entier. En songeant depuis à cette belle soirée, si vite passée et déjà si loin de nous, nous avions bien souvent déploré qu'un ouvrage de cette valeur ne pût être exécuté qu'une seule fois et devant une assemblée aussi restreinte. Nous attendions avec impatience qu'il vînt se présenter de nouveau devant le public avec l'autorité d'une œuvre consacrée par le succès. La Direction du Concert national vient de nous rendre *Marie-Magdeleine*, et il serait malheureux que l'audition du 19 février 1874 n'eût pas de lendemain.

Le poème de *Marie-Magdeleine* est de M. L. Gallet : écrit en vers élégants et harmonieux, il est parfaitement disposé pour la musique et renferme tous les éléments d'un drame intéressant. Sur ce poème, M. Massenet a composé une œuvre des plus remarquables, qui le classe d'emblée au premier rang de nos jeunes compositeurs. Cette partition, la meilleure qu'il ait écrite jusqu'à ce jour, marquera une époque bien tranchée dans sa carrière de musicien : elle restera son œuvre de jeunesse, c'est-à-dire cette œuvre unique que chaque artiste a composée à son heure et dans laquelle il a mis « cette tendresse ineffable d'un premier amour, ces mélodies suaves et faciles qui s'exhalent de l'âme comme le parfum de la fleur et qu'on ne peut donner qu'une seule fois dans sa vie. » M. Massenet écrira un jour *son œuvre*, celle qui portera définitivement la caractéristique de son talent; il ne retrouvera peut-être jamais ces accents délicieux qu'il a puisés dans son cœur de vingt-cinq ans pour chanter ce divin poème de l'amour. Son imagination s'est élevée jusqu'aux plus pures régions de l'idéal à la suite de ces deux grandes figures : Jésus, l'amour dans sa pureté absolue, dans son essence divine et poussé jusqu'à cet idéalisme si parfait qui est la plus haute règle de la vie détachée et vertueuse; Magdeleine, l'amour avec toutes ses faiblesses humaines, l'amour troublé par les égarements de la passion et finalement purifié des souillures du monde par le repentir et le pardon. Dans les drames sacrés que les grands poèmes de la foi chrétienne ont inspirés aux Bach et aux Haendel, la pureté et la correction de la ligne l'emportent souvent sur l'éclat du coloris, et la froide sévérité du dogme exclut presque toujours la poésie de la légende. Le Dieu, dont le souffle anime ces œuvres si profondément religieuses, porte sur ses traits l'ascétisme d'un Christ d'Holbein, et sa figure sévère semble se détacher sur le vigoureux clair-obscur d'une toile de Ribeira.

Le drame sacré de M. Massenet n'a pas la vaste envergure de ces solennels oratorios; la *Passion* et le *Messie* sont des épopées grandioses;

Digitized by Google

Marie-Magdeleine n'est qu'une idylle, mais une idylle que la grandeur du sujet élèvera parfois jusqu'au ton sublime de l'ode. Le Christ nous y apparaît avec cette expression douce et affectueuse qu'on lui voit dans les tableaux du Corrège; il y revêt cette adorable figure, dont la beauté calme et pure exerçait sur les naïves populations de la Galilée une fascination à laquelle nul ne se pouvait soustraire. Ce n'est plus le Dieu redoutable que Bach nous représente environné de l'appareil de sa toute-puissance, c'est le Fils de l'Homme vivant au sein de cette légende mystique, derrière laquelle s'agite le sort de l'humanité.

Nous sommes aux portes de Magdala, auprès d'une fontaine sur laquelle s'étend l'ombre de quelques palmiers. Le soleil, à son déclin, empourpre l'horizon. Des femmes et des publicains, des pharisiens et des scribes vont et viennent sur le chemin qui conduit à Magdala ; d'autres sont assis à l'ombre et s'entretiennent par groupes. Au loin, dans un lumineux nuage de sable, chemine lentement une caravane avec son cortége de chameliers, de marchands vêtus de couleurs vives et de soldats aux armes étincelantes. Toute cette introduction est pleine de couleur et de mouvement ; le premier chœur de femmes chanté à l'unisson avec accompagnement de cors, clarinettes et bassons, est empreint d'une délicieuse langueur. Méryem la Magdaléenne arrive au milieu de ces groupes. C'est là que Jésus lui apparut un jour, et la beauté sereine du jeune prophète a calmé cette organisation si profondément troublée. Surprise de tant de charmes, la belle pécheresse a goûté pour la première fois le contact plein d'attraits de la vertu ; elle exprime son ravissement dans une touchante cantilène accompagnée par les harpes et par un violoncelle solo qui en suit délicatement les contours. Mais Judas a aperçu Méryem dans la foule ; il s'approche d'elle et s'efforce de réveiller dans son cœur le souvenir mal éteint des folles amours et des joies du passé. Le musicien a su donner beaucoup de relief à cette figure de Judas, dont il a marqué l'hypocrisie et la fausseté par des traits caractéristiques. Les deux airs : « *Est-il une voix qui te blâme*, » « *Ah! tu sais que je l'aime!* » écrits dans la manière d'Haendel, mettent parfaitement en lumière la douceur onctueuse et la perfidie dissimulée du personnage. Méryem veut fuir le traître dont la langue empoisonnée cherche à distiller le venin dans son âme, mais le peuple l'entoure et l'insulte. Ce chœur vigoureux, que dominent par instant les sanglots de Méryem courbée sous l'implacable anathème qui gronde sur sa tête, est d'un grand et pathétique effet. L'arrivée de Jésus interrompt brusquement cette scène et donne lieu à un beau trio qui s'enchaîne immédiatement au finale. Le Nazaréen reproche sa lâcheté à cette foule toujours prête à

Digitized by Google

flétrir les erreurs des autres et qui ne sut jamais compter les siennes.

« *Femme, relève-toi,* dit-il à Méryem,

— Va, sois illuminée par la grâce d'en haut,
Et qu'à l'amour divin ton âme destinée,
Soit comme un vase d'or, sans tache et sans défaut.
..... Prie, attends, espère !
Retourne en ta maison, bientôt le jour viendra
Où Jésus la visitera.

Il s'éloigne, et la Magdaléenne remonte lentement la route, tandis que la foule s'écarte silencieusement devant elle.

Le deuxième acte nous transporte dans la maison de la Magdaléenne. Tout s'apprête pour recevoir le Maître. Le chœur des servantes qui ouvre cet acte est une inspiration pleine de fraîcheur et toute parfumée de poésie orientale. Méryem et Marthe, sa sœur, attendent sur le seuil. « *Il va venir*, soupire Méryem.

Mon âme appelle son retour,
Comme languissante et brisée
La fleur appelle la rosée
Et les premiers baisers du jour.

La phrase mélodique qui accompagne ces paroles, est d'une expression triste et résignée qui vous pénètre jusqu'au fond du cœur. Jésus paraît : les deux femmes se prosternent et entonnent un alleluia à deux strophes, dont la première sans accompagnement, et la deuxième soutenue par un simple dessin de violoncelle solo. Un charme infini s'exhale de cette scène ainsi que du beau duo qui suit entre Jésus et Méryem, morceau plein d'élévation et de poésie, où s'unissent dans un élan passionné la prédication suave et douce du Maître, et l'enthousiasme de Magdeleine. Cependant les disciples inquiets viennent, guidés par Judas, chercher le Maître chez la Magdaléenne. La nuit est venue; Jésus, debout au milieu de ses apôtres prosternés, récite avec eux la prière du soir. Ce chœur, d'un caractère grave et religieux, est une des plus belles pages de la partition ; c'est l'œuvre d'un grand musicien.

Le troisième acte se divise en deux parties : 1° le Golgotha ; 2° le tombeau de Jésus. Le Christ est sur la croix entre les deux larrons. A ses pieds se déroule le spectacle de la bassesse et de la stupidité humaines : les soldats jouent aux dés ses dépouilles, les pharisiens et les docteurs l'insultent, la foule, ivre d'une joie féroce, lance dans les airs un effroyable concert d'injures et de malédictions. Tous ces différents épisodes se

Digitized by Google

MARIE-MAGDELEINE

Paroles de L. GALLET

Drame Sacré en 3 Actes et 4 Parties

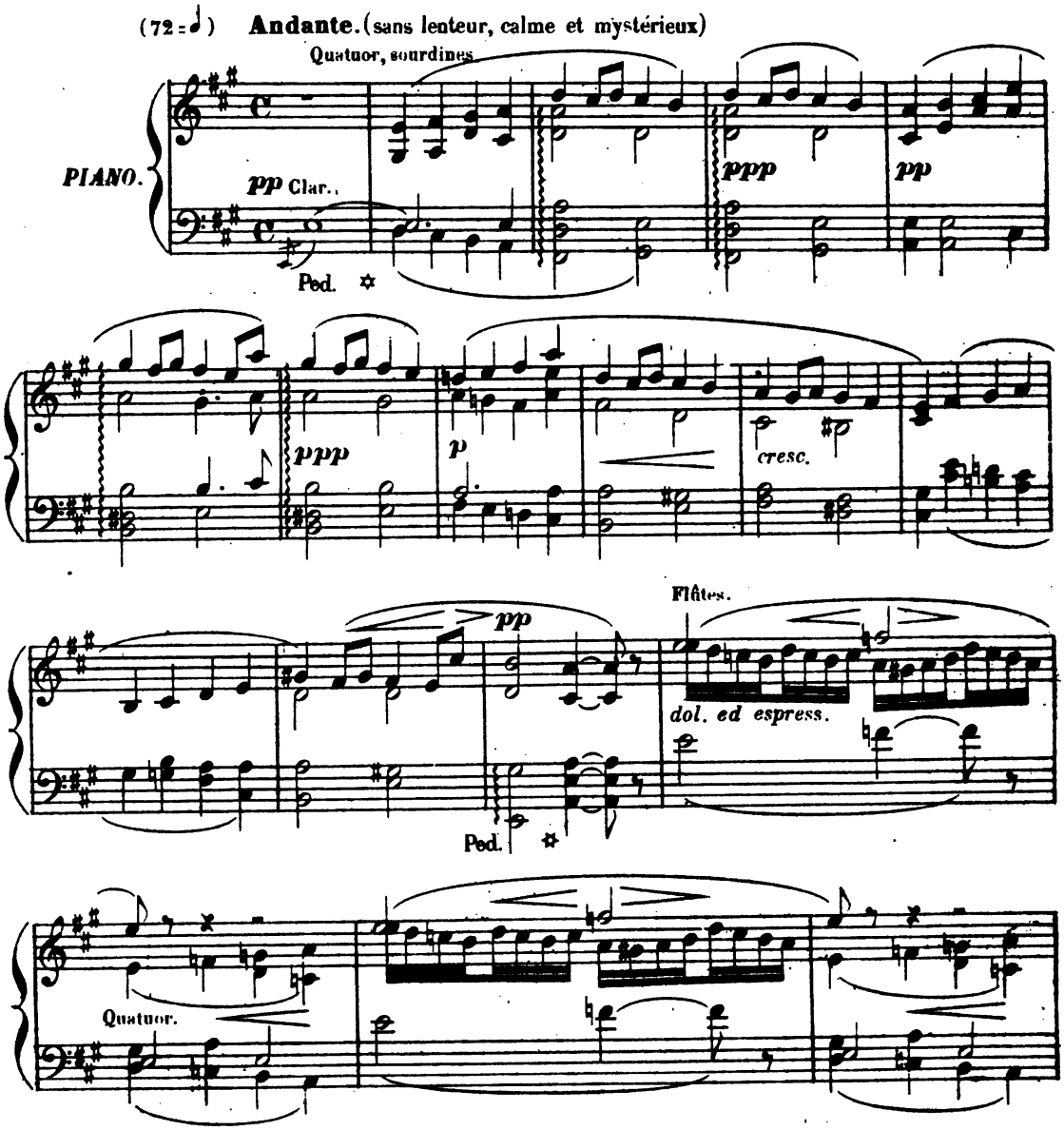
Musique de J. MASSENET

Le Tombeau de Jésus et la Résurrection.

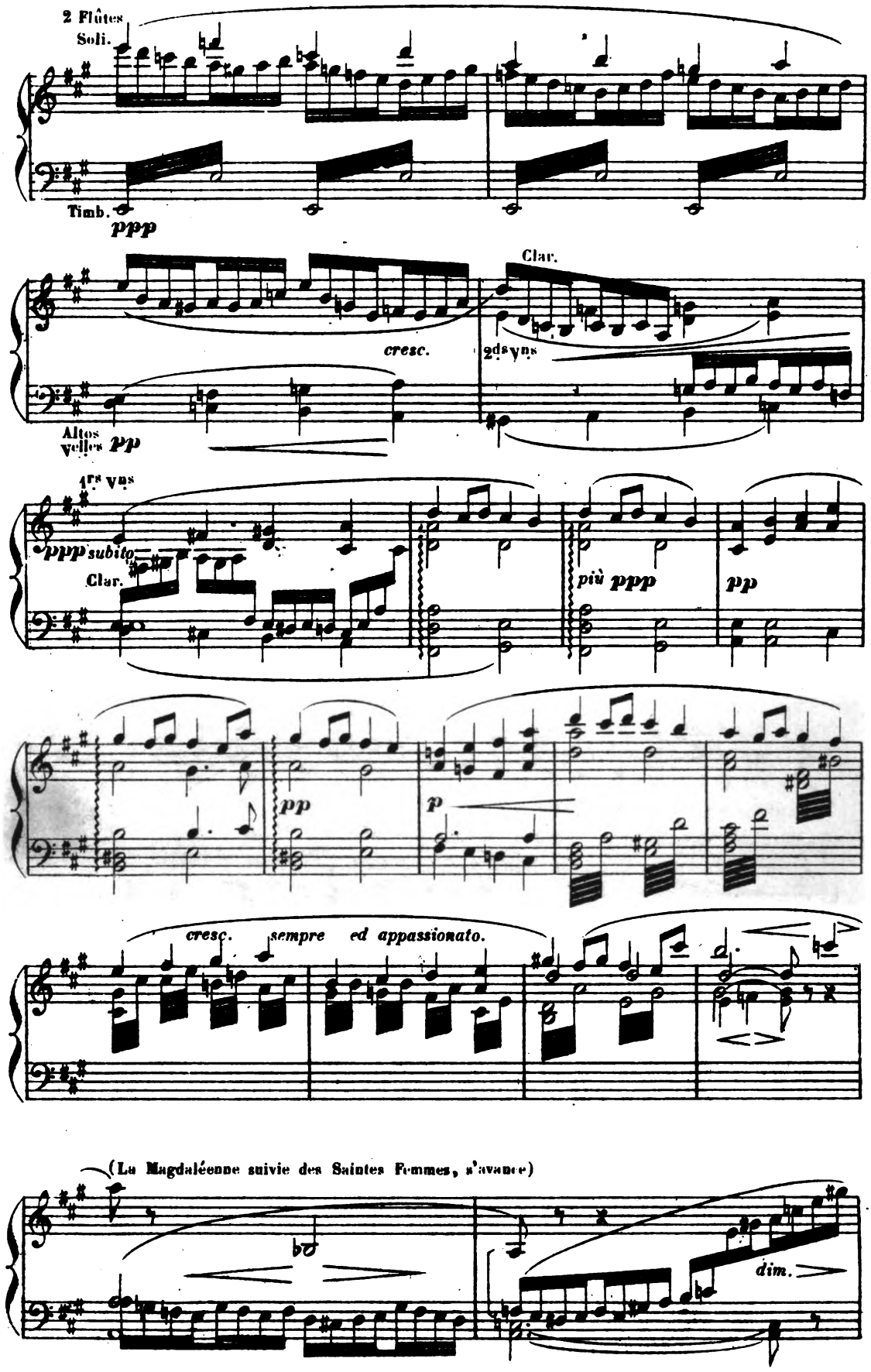
Le jardin de Joseph d'Arimathie – Premières lueurs de l'aube.

RÉCIT, STROPHES ET CHŒUR.

MÉRYEM, LES SAINTES FEMMES.



Digitized by Google



Digitized by Google

MÉRYEM.

Récit. (La Magdaléenne, accablée)

Qu'elle est lente à venir — la

Ped.

1.° Tempo del Preludio.

Mé.

doulouureuse auro_re! Rallume-

-toi, sòleil! je veux en - co_re Voir dans son blanc linceul le Maître

misterioso.

(avec douleur)

Mé.

qui n'est plus... le Maître qui n'est plus!.... Je veux comme autre_

Digitized by Google

Mé.

-fois, l'adorant en si - len - ce, Chercher un ray - on d'espé - ran - -

p *mfp*

Mé.

-ce, Sur le front pâ - le de Jé - sus!...

pp 2 Gdes Flûtes.

Timb.

ppp

(Elle s'approche du tombeau)

Mé.

pp

Sa

Quasi una marcia funebre.

Mé.

lè - vre d'où tombait u - ne pa - role aimé - - e, L'ange

p lourd et soutenu.

Digitized by Google

Mé.

noir, hélas, l'a fer-mé - e, Dans cette om - bre d'où rien ne sort!....

pp

ppp

Un peu plus animé.

Mé.

Il al - lait conso-

LES SAINTES FEMMES, avec douleur.

Ah! le Maître est mort!....

Un peu plus animé.

espress.

mf

pp

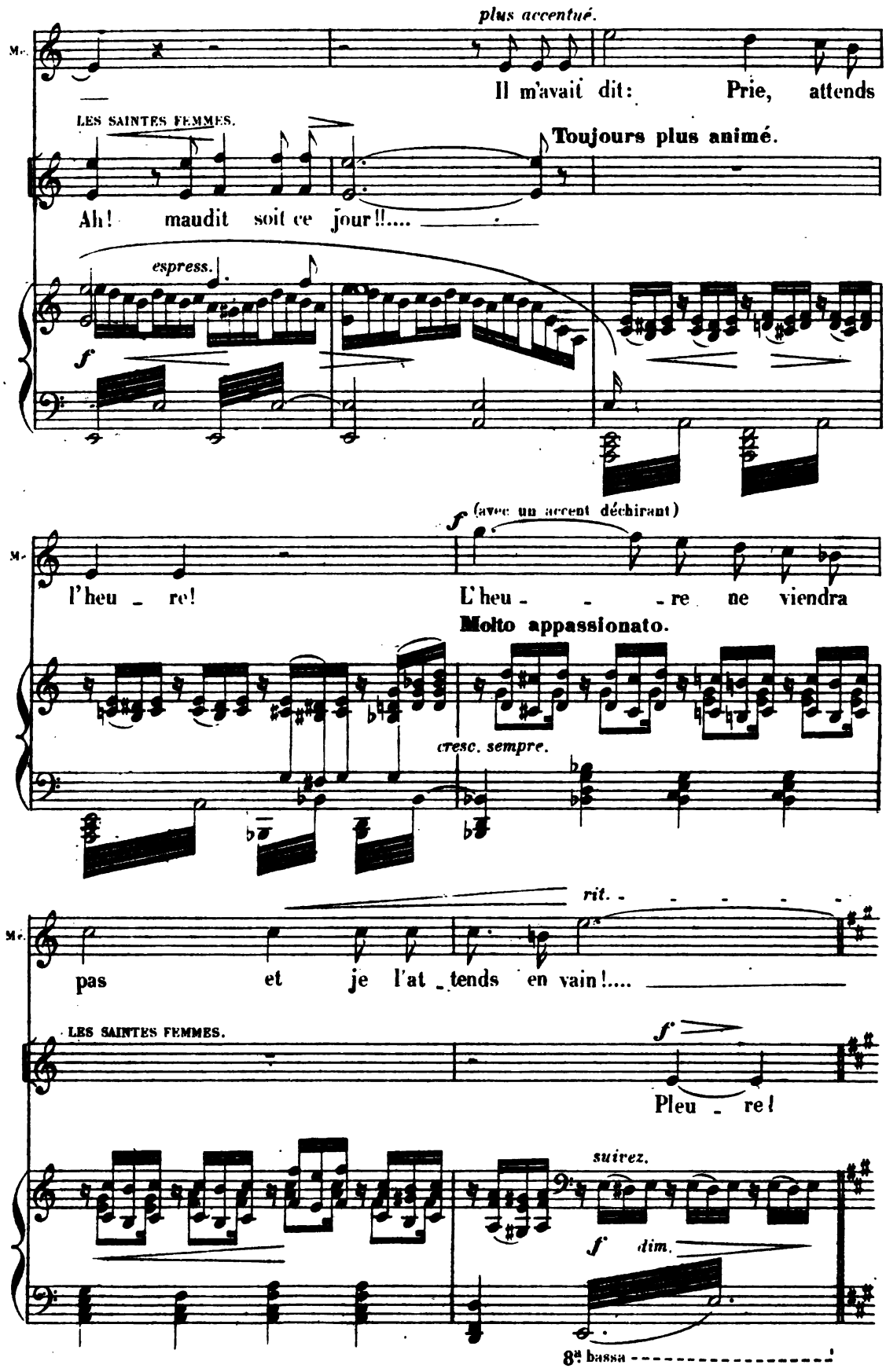
Mé.

-lant toute fai - blesse humai - ne, Il a suf - fi d'un jour de

Mé.

hai - ne, Pour bri - ser ce cœur plein d'amour!

Digitized by Google



Digitized by Google

Tempo 1° (72 = ♩)

Mé.

LES SAINTES FEMMES. *pp sotto voce, doux et bien chanté.*

Mag- -da - lé - en - -ne, pleu - re,

Tempo 1°

ppp *dim. assai.*

Au sou-ve-nir du temps lointain, Où le Maître a-do-ré vint bé-

MÉRYEM.

O Jé-sus!....

-nir ta demeu-re! Pleure, Mag-dalé-en-ne, Nous ne le ver-rons

(la voix brisée) *pp*

plus le Pro-phê-te di-vin..... Pleu-re!...

pp

Ped. ✡

Digitized by Google

MÉRYEM.

dim.

L'heure ne viendra pas, et j'attends....

fp

Pleu - re!....

f

très expressif.

pp

dim.

Mé.

L'heu - re ne vien - dra pas, et j'attends....

fp

Pleu - re!...

f

pp

Mé.

je l'attends en vain!...

f

dim.

pp rit. assai.

Mag - da - lé - en - - ne, pleu - - re!...

pp suivez.

ppp

Paris, Imp: Arouy, rue du Delta, 26.

Digitized by Google

déroulent dans un morceau d'ensemble, mouvementé et coloré par une orchestration puissante, où je signalerai un dessin persistant des premiers violons qui rappelle celui de la *Bénédiction des poignards.* Tandis que la foule s'est écartée un instant, repoussée par les soldats, la Magdeléenne vient se prosterner au pied de la croix, et exhale sa douleur dans un chant d'adieu d'un accent passionné. Puis tout à coup, vers la neuvième heure, la tempête éclate, l'orchestre se déchaîne dans une strette furieuse, les trompettes mêlent leurs stridents appels au bruit lugubre du tamtam, et du sein de ce tumulte s'élève un cri terrible, auquel répondent les clameurs de la foule éperdue qui se débat au milieu de cet immense cataclysme. *Tout est consommé !* Cette scène si dramatique a vivement impressionné le public.

La deuxième partie nous transporte au tombeau de Jésus dans les jardins de Joseph d'Arimathie. Sur un délicieux prélude instrumental, dont il est impossible de rendre par la parole le murmure mystérieux et la couleur élégiaque, on voit s'avancer aux premières lueurs de l'aube la Magdaléenne suivie des saintes femmes (1). Le récit, les strophes de Madeleine et le chœur des femmes composent une scène admirable, dans laquelle l'inspiration du musicien s'est élevée à une hauteur qui touche de bien près au sublime. Madeleine est abîmée dans une douloureuse extase, elle prie ; un souffle divin passe sur son front purifié, elle lève les yeux, ô mystère ineffable ! le Christ est debout devant elle, environné de lumière, il lui sourit, il lui parle :

Va, dis aux miens d'enseigner à la terre
La loi du Christ victorieux ;
Voici l'heure où je dois remonter vers mon père,
Car mon royaume est dans les cieux !

A ces mots, il disparaît dans une nuée éclatante pendant que les voix des anges chantent dans les profondeurs du ciel : « *Gloria in excelsis Deo.* » Madeleine, au comble de l'exaltation, appelle les disciples avec les saintes femmes, et la première elle pousse le cri des chrétiens : « *Christ est vivant, Christ est ressuscité.* » La foule répète ce chant de victoire, dans un chœur d'allégresse qui termine ce beau drame plein de poésie, de sentiment et d'élévation.

Les personnages de *Marie-Magdeleine* furent créés à l'origine par mesdames Viardot, Vidal, MM. Bosquin et Petit. De ces interprètes il ne restait l'autre jour que Bosquin, qui est du reste excellent dans le

(1) Nous publions ce morceau dans le numéro de ce jour.

Digitized by Google

rôle du Nazaréen. Madame Gueymard, quoique très souffrante, a chanté avec beaucoup d'autorité le rôle si dramatique de Madeleine. Bouhy a parfaitement rendu le personnage de Judas, et une toute jeune fille, mademoiselle Charlotte Salla, que nous retrouverons bientôt sur une de nos grandes scènes lyriques, s'est montrée fort gracieuse dans le petit rôle de Marthe.

H. Marcello.

Audition de M. Wekerlin. — L'auteur de tant d'aimables mélodies qui ont fait le tour de tous les Concerts et de tous les salons, M. Wekerlin, a donné lundi dernier, dans la salle Pleyel, une audition de ses nouvelles compositions, auxquelles il a joint quelques autres œuvres. L'espace me manquant pour en rendre un compte détaillé, je suis obligé de me borner à citer ce qui a le plus particulièrement attiré les sympathies du public. En premier lieu, je noterai *la Pesca*, trio parfaitement chanté par madame Barthe-Banderali, mademoiselle Armandi et M. Lafont. Ce charmant morceau, modèle de fraîcheur, de grâce et de mélodie, est écrit dans le plus pur et le plus délicat style italien. Vient ensuite *Alsace*, véritable inspiration patriotique, chantée avec enthousiasme par M. Nicot et bissée à l'unanimité. Le *Chant du Coq*, interprété par M. Lafont, est très original, et *Minuit* est une sérénade à quatre voix pleine d'entrain.

Parmi les morceaux qui ne sont pas de M. Wekerlin, la jolie mademoiselle Armandi a fort bien chanté une touchante romance de la reine Marie-Antoinette, intitulée : *C'est mon ami*, et M. Seligmann s'est vivement fait applaudir dans une chanson grecque de sa composition, ainsi que dans la *Kouitra*, imitation algérienne également de lui, où le violoncelle accompagnait la voix de madame Barthe. Les deux artistes ont été rappelés et la chanson bissée, quoique, à vrai dire, elle ait plus d'originalité que de charme.

H. C.

Société philharmonique de Paris. — Cette Société, qui en est à sa troisième année, a donné le 21 février son premier concert réglementaire de la saison dans la salle Erard. L'orchestre, dirigé par M. Ed. Colonne, a fait entendre, entre autres morceaux, la *Symphonie romaine*. Cette œuvre posthume de Mendelssohn est très faible en général, malgré quelques jolis détails et de bons effets d'instrumentation, surtout dans la

Digitized by Google

saltarelle; mais le motif de la saltarelle n'a rien de mélodieux ni d'entraînant. La gracieuse gavotte d'*Iphigénie en Aulide* a été admirablement exécutée. M. Gurickx a parfaitement joué sur le piano une *toccata* de A. Dupont, fort difficile, et malgré cela pleine de charme. M. Montardon s'est fait applaudir dans une berceuse pour violon, de M. Samuel David, et enfin M. Diaz de Soria, dont je voudrais entendre la voix dans un bel air de Rossini ou de Meyerbeer, a soupiré d'une manière très agréable les *Cloches du soir* et *Bonjour,* deux bluettes de M. Maréchal.

H. C.

Concerts du capitaine Voyer. — M. Voyer, capitaine d'état-major, et pianiste-amateur, vient de donner dans la salle Erard des auditions dans lesquelles il a tenu à se faire entendre tout seul. Malgré le peu de variété qu'offre naturellement ce genre de concerts, M. Voyer a su intéresser très vivement son public, qui était des plus distingués, par le talent tout à fait remarquable qu'il y a déployé. Ainsi le scherzo de la sonate en *ut mineur* de Beethoven présente des difficultés formidables dont il s'est joué en artiste consommé. L'*Invitation à la Valse,* de Weber, a été légèrement et vigoureusement enlevée. Il ne manque absolument à M. Voyer que de donner un peu plus de relief, de *punto d'effetto,* aux terminaisons des périodes et aux endroits qui appellent les applaudissements.

H. C.

Digitized by Google

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Opéra-Comique. — *Le Florentin*, opéra comique en trois actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Lenepveu.

. Charles Lenepveu vient de se brouiller avec l'Opéra-Comique pour toute la durée du septennat au moins. La désunion ne doit pas finir de sitôt, car c'est une *première représentation* qui en est cause. Tous les torts sont du côté de M. Lenepveu, qui a poussé la direction à cette extrémité fâcheuse par mille traits pleins de noirceur.

Voici ce qui s'est passé : l'origine de l'affaire remonte assez haut. Un concours d'opéra-comique ayant été ouvert en 1867 par le maréchal Vaillant, alors ministre des Beaux-Arts, il fut stipulé, entre autres conditions, que l'ouvrage agréé par le jury serait représenté à la salle Favart. M. Lenepveu obtint la palme proposée, avec une partition en trois actes, intitulée : *Le Florentin*. M. Lenepveu put s'imaginer aisément qu'il était en pleine possession des droits de sa couronne. Il y était d'autant plus autorisé qu'il existe un certain cahier des charges qui règle, au profit des jeunes compositeurs, l'emploi de la subvention d'Etat allouée à l'Opéra-Comique. On eut beau dire à M. Lenepveu que le cahier des charges a été donné à l'Opéra-Comique pour l'éluder, comme la parole à l'homme pour déguiser sa pensée, il eut le mauvais goût de n'en rien croire. Il invoqua la foi des traités et réclama l'exécution du *Florentin*. Dès lors, il apparut aux directeurs de la salle Favart comme un homme possédé de la manie des grandeurs. Messieurs de l'Opéra-Comique le traitèrent en allopathes : s'il leur recommandait un jour son *Florentin*, ils affichaient pour le lendemain *la Dame blanche*. O spectacle de l'hospitalité écossaise, que tu étais ironique ! Ce manége dura six

Digitized by Google

ans, pendant lesquels le patient se permit quelques timides observations. Les saisons succédaient aux saisons, les journées aux nuits, les heures aux heures, et le *Florentin* continuait à coucher à la belle étoile.

Chaque année, pastiche amer des douze signes du zodiaque ! douze opéras comiques décrivaient devant lui leur orbe fantastique. *La Fille du Régiment* singeait le Bélier ; *le Chalet* imitait le Taureau ; *Galathée* rappelait les Gémeaux ; *les Rendez-vous Bourgeois* grimaçaient comme l'Ecrevisse : semblables au Lion, à la Vierge, à la Balance, au Scorpion, au Sagittaire, au Capricorne, au Verseau, aux Poissons, *le Postillon de Longjumeau*, *Bonsoir Voisin, les Noces de Jeannette, Fra Diavolo*, *les Dragons de Villars*, *le Café du Roi*, *Zampa* et *le Pré aux Clercs* s'allongeaient en caravane sans fin. La presse s'émut du supplice qu'endurait M. Lenepveu, et des rumeurs d'un caractère non équivoque s'élevèrent dans la critique musicale contre les organisateurs de ce martyre. En excitant cette sympathie, M. Lenepveu aggravait ses torts. On le lui fit bien voir : pendant six mois, l'entrée en répétition du *Florentin* fut annoncée comme imminente, et pendant deux mois la première représentation en fut reculée de semaine en semaine. En dépit de ses tribulations, M. Lenepveu n'en a pas moins atteint un résultat que la plupart des compositeurs modernes se sont lassés de poursuivre : *une première représentation à l'Opéra-Comique*. Voilà pourquoi j'ai dit tout à l'heure que M. Lenepveu venait de se brouiller avec lui. Si la partition n'avait qu'un seul acte, il y aurait quelque espoir de réconciliation prochaine; malheureusement, elle en a trois, et, sur ce terrain, l'Opéra-Comique ne pardonne guère.

Il s'en faut de peu que le livret fourni à M. Lenepveu par M. de Saint-Georges ne soit franchement mauvais : c'est un livret à la manière noire, un mélodrame fort éloigné du cadre de l'Opéra-Comique, écrit dans le style assez bas de Bouchardy et semé de tirades surannées, dont le parterre de l'Ambigu s'accommoderait à peine. Il nous conte les fureurs criminelles du peintre Andrea Galeotti contre son élève Angelo Palma, et les cas de conscience de sa pupille Paola, aimée à la fois des deux artistes. L'action se passe à Florence, sous le règne de Laurent de Médicis. M. de Saint-Georges a voulu nous prouver qu'à cette époque, les rivalités d'atelier ne se traduisaient point en charges comme aujourd'hui, mais bien en violents déchaînements de haine. Et de fait, les peintres de la Renaissance, ceux de Toscane surtout, étaient gens fort irritables, et le sujet du *Florentin* se retrouve en germe plus d'une fois dans leur histoire. Ainsi, Andrea Galeotti est le plus grand maître de Florence ; dans son atelier se pressent de nombreux élèves, attentifs

Digitized by Google

à ses leçons. Sa pupille Paola est la joie de la maison, que la bouquetière Carita embaume avec ses fleurs, et le modèle Polpetto, qui pose les héros et les dieux, broche sur le tout par ses saillies et par ses prétentions bouffonnes au sculptural. Galeotti est vénéré, aimé, heureux. Avec les ans, une seule pensée vient assombrir son front : un artiste, dont la gloire menace d'éclipser la sienne, s'est levé ; ce génie naissant dissimule son nom derrière un pseudonyme : *le Florentin !* Sur ces entrefaites, son élève favori, Angelo Palma, qui l'avait quitté, est revenu à lui et s'est fait pardonner. Angelo Palma, c'est le Florentin. Il vient concourir pour la couronne d'or qui doit être décernée par le duc Laurent à l'auteur de la plus belle toile représentant *Hébé.*

Angelo Palma se trouve tout à coup en rivalité avec Galeotti, qui a peint, lui aussi, une Hébé. Angelo n'hésite pas : il est l'élève de Galeotti ; de plus, il aime la pupille de son vieux maître et veut l'épouser. Il sacrifiera son Hébé. Il donnera ordre au modèle Polpetto d'y mettre le feu, et, grâce à ce dévouement, Galeotti restera vainqueur du concours. Le jour du triomphe arrive : le vieux Galeotti, à genoux, et la tête penchée sur sa poitrine, reçoit de la main même du duc Laurent le laurier d'or que lui vaut son Hébé. Il se relève..... O surprise ! ô honte ! l'Hébé qu'on a exposée devant la cour éblouie n'est point son Hébé. Il s'approche, et recule atterré. A l'angle du tableau couronné, il découvre une signature qui s'était dissimulée à tous les yeux..... cette signature est : *le Florentin.* Polpetto s'est trompé de toile : il a brûlé celle de Galeotti ! Cette scène du concours qui termine le second acte, est réellement dramatique. Je ne veux pas insister sur les invraisemblances qui amènent cette poignante situation, la seule de la pièce qui prête à l'inspiration musicale. Le vieux Galeotti, fou de désespoir, se précipite, le poignard levé, sur la toile du Florentin. Il est prêt à la lacérer. Alors l'idéal artistique parle plus haut en lui que la passion de la vengeance ; il s'arrête, pâle d'émotion, et s'écrie, en jetant son arme à terre : *C'est un chef-d'œuvre.* Je me reconnais incapable d'analyser le troisième acte, qui est tout à fait psychologique, et dans lequel je ne distingue aucune ligne d'intrigue. Ce que je sais, c'est que Galeotti garde rancune à Angelo Palma, son rival heureux tant en art qu'en amour, et qu'il aposte des soudards pour l'assassiner, combinaison qui échoue.

Passons à la musique de M. Lenepveu. Il n'était pas facile d'écrire, sur un canevas languissant et bourré de hors-d'œuvre, une partition qui se tînt également d'un bout à l'autre. Sans préjuger en rien l'avenir, il nous est permis de dire que dans tous les cas où le librettiste a présenté une situation au musicien, celui-ci a répondu à l'appel qu'on faisait à son

Digitized by Google

tempérament. La griffe du lion n'y marque point sa trace, je le veux bien, mais on m'accordera aussi qu'il n'y avait point prise. J'ajoute que l'auteur est un débutant, que la scène ne lui est point familière, et qu'il lui a fallu un instinct personnel extrêmement vif pour se frayer un chemin à travers les méandres capricieux de l'intrigue de M. de Saint-Georges. M. Lenepveu est avant tout un symphoniste : il est même surprenant qu'ayant la conscience de sa supériorité orchestrale, il n'ait donné à son ouverture et à ses entr'actes qu'un développement secondaire. Je n'ai assisté qu'à une seule audition du *Florentin* : j'en ai gardé une impression confuse qui se modifierait peut-être par un examen méticuleux. Je consens cependant à prendre la responsabilité de mon opinion actuelle. La partition de M. Lenepveu n'est pas originale : elle est écrite sous deux influences qui semblent s'excluer mutuellement et qu'il a cependant réunies, celles de Gounod et de Verdi. La facture ordinaire de Gounod, l'inévitable crescendo dramatique, se trouve fondu dans le moule des strettes de Verdi. C'est une œuvre d'étude et de tâtonnement.

La mélodie de M. Lenepveu me rappelle par trop la Galatée de Virgile, cette Galatée qui s'enfuyait vers les saules, tout en désirant être vue : seulement elle s'illusionne sur la distance, et elle a atteint les saules avant que personne ne l'ait remarquée. Ce jeu machiavélique est très délicat, et M. Lenepveu devra s'appliquer à plus de franchise. Rendons-lui justice sur des points essentiels : dans son *Florentin*, la tonalité ne se dérobe point à chaque mesure, et le rhythme y est volontiers accentué. Son instrumentation est, de parti-pris, trop finie et trop spirituelle : elle ne tient généralement pas compte de la simplicité des sentiments qu'elle accompagne ; elle répand les traits à profusion et sans mesure. Elle est fournie, touffue et intempérante comme un monologue gascon. Les instruments bavards, les clarinettes, les bassons et les hautbois y font un dialogue incessant et fatigant à la longue. Le chant y est soutenu de préférence par les violoncelles et par les cors, dont M. Lenepveu fait un usage exquis. A travers ce chaos de notes, se détachent quelques morceaux de haute saveur sur lesquels je veux appuyer, parce qu'ils sont l'indice et la promesse formelle de qualités excessivement remarquables. Je n'aime pas, et je le confesse hardiment, tout ce qui, dans la partition de M. Lenepveu, touche au genre de l'opéra comique propre : couplets, romances et ariettes.

M. Lenepveu n'est lui-même qu'autant que le nœud dramatique se serre. La sentimentalité ne me paraît point son fort, et les chants isolés du ténor ne sont pas marqués par une inspiration soutenue.

Digitized by Google

Quatre morceaux se sont gravés dans ma mémoire, et dominent de toute leur hauteur le reste de la partition. C'est d'abord le trio du premier acte, entre Paola, Andrea et Angelo, gradué avec infiniment de tact scénique et terminé par une strette vigoureuse, où se rencontre, comme je l'ai dit plus haut, ce mélange extrêmement singulier du procédé de Gounod et de la coupe de Verdi. J'y trouve une phrase pleine d'éclat, sortie toute armée du cerveau de M. Lenepveu : *Viens reprendre ta place, elle est toujours ici.* Le cœur du vieux maître Galeotti, vaincu par la prière d'Angelo, s'y fond dans une grâce souveraine. Le duo bouffe entre Polpetto et Carita la bouquetière qui causent mariage, est simplement charmant : ici, l'esprit de l'orchestration est à sa place, et il y a dans le dialogue instrumental comme un gazouillement anticipé du berceau qui a de l'à-propos et du sel. Le chœur *Les bouquetières de Florence,* mené par Carita, est plein de fraîcheur, et le motif principal y est ramené par une très jolie rentrée qui provoque un *bis* mérité. La pièce capitale de la partition, c'est le sextuor et la scène finale du second acte. Voilà qui est palpitant de vie, de mouvement et de passion. Parmi les compositeurs les moins discutés de l'école moderne française, j'en connais peu qui soient capables de traiter un morceau d'ensemble de cette importance, avec cette liberté d'allures et cette habileté dans la disposition des voix.

M. Lenepveu n'a pas écrit un chef-d'œuvre, mais, tel qu'il est, son *Florentin* est au-dessus des dénigrements et des panégyriques exagérés.

Ismaël, le vaillant baryton, a rendu le rôle d'Andréa Galeotti avec une intelligence et un feu qui font oublier la fatigue de sa voix et l'insuffisance de son souffle. Lhérie l'a bien secondé. Mesdemoiselles Priola et Ducasse sont deux Dugazons : c'est un double emploi. M. Neveu a joué Laurent de Médicis (excusez du peu). L'orchestre accompagne tantôt trop mollement, tantôt trop lourdement. Les chœurs et la mise en scène sont bien dignes d'un théâtre subventionné, c'est-à-dire indignes d'un théâtre non subventionné.

ARTHUR HEULHARD.

Digitized by Google

CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874

JANVIER

26 *Janvier*. — Salons Erard. M. Voyer, capitaine d'état-major, donne le premier des quatre concerts annoncés par lui; dans chacun de ces quatre concerts, dont lui seul fait tous les frais, M. Voyer exécute une des sonates de Weber. — Première séance de la Société de quatuors, fondée par MM. Montardon, Wenner, Benjamin Godard et Delsart. — A Berlin, pour l'inauguration d'une nouvelle salle de concert, la *Reichenshalle*, première audition d'un oratorio de M. Kiel : *Christus*.

FÉVRIER

1er *Février*. — Concerts populaires. Première audition d'une suite d'orchestre (en *sol*), de M. J. Ten-Brinck.—Décret du président de la République, rétablissant la commission d'examen pour les ouvrages dramatiques.

3. — Société classique. — Première audition d'un *Andante e capriccio in gusto di saltarello*, de M. Léon Gastinel, pour flûte, hautbois, clarinette, cor, basson, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse.

5. — Théatre-Italien. — Reprise de *le Astuzie femminili*, opéra bouffe de Cimarosa, qui n'avait pas été joué à Paris depuis soixante ans. L'ouvrage avait été remanié récemment, pour la reprise qui en fut faite au théâtre Filarmonico de Naples, en ce qui concerne le livret par le poète Golisciani, en ce qui touche les récitatifs par le maestro C. Rossi. — Bouffes-Parisiens. Première représentation de *Madame de Rabucor*, opérette en un acte, paroles de M. Ad. Jaime, musique de madame de Sainte-Croix.

7. — Gaité. Reprise d'*Orphée aux Enfers*, opéra bouffe de M. Hector Crémieux pour les paroles, de M. J. Offenbach pour la musique. Créé aux Bouffes-Parisiens, il y a une quinzaine d'années, cet ouvrage était alors en deux actes; la seconde édition en est considérablement revue, corrigée et augmentée, et forme aujourd'hui un opéra-féerie-ballet en quatre actes et douze tableaux.

8. — Concerts populaires. Exécution par M. Sarasate, du concerto de violon de M. Lalo, exécuté le 18 janvier, par le même virtuose, au Concert

Digitized by Google

national. — CONCERT NATIONAL. Première audition d'une suite d'orchestre, de M. Théodore Dubois, et de *Mazeppa*, poème symphonique de Liszt.

9. — SALLE SAX. Première séance donnée par *le Spectre de Paganini*, qui exécute successivement les vingt-quatre études de Paganini. « La salle, dit le programme, sera complètement *ombragée*, l'artiste seul sera éclairé par la lumière oxyhydrique, qui changera de couleur selon le caractère de chaque étude. »

12. — CONCERT DANBÉ. Exécution de *Christophe Colomb*, ou *la Découverte du nouveau monde*, ode-symphonie en quatre parties, paroles de Méry, Ch. Chaubet et Sylvain Saint-Etienne, musique de M. Félicien David. Les chœurs sont chantés par la Société Amand Chevé, les *soli*, par madame Barthe-Banderali, MM. Vergnet et Hermann-Léon.

13. — SALONS ERARD. Soirée musicale donnée par Émile Pessard, pour l'audition de ses œuvres. Entre autres compositions, M. Pessard fait entendre : une Grande Marche triomphale, pour deux pianos; une Rêverie, pour cor et piano; un *Ave Maria*, un duo bouffe (*Oreste et Pylade*), plusieurs mélodies vocales, divers morceaux de piano, et une opérette bouffe en un acte, *Don Quichotte*, paroles de M. J. Deschamps (1).

14. — SALONS ERARD. Première séance de musique de chambre (2e année), donnée par MM. Desjardins, Taudou, Lefort et Rabaud. — THÉATRE DES MENUS-PLAISIRS. Première représentation de *Minuit*, opérette en un acte, paroles et musique de M. Eugène Moniot.

15. — CONCERTS POPULAIRES. Première audition de *Patrie*, ouverture dramatique de M. Georges Bizet.

16. — SOCIÉTÉ CLASSIQUE. Première audition d'un quintette de M. Chaîne, pour instruments à vent.

18. — FOLIES-BERGÈRE. *La Fille de Dagobert*, opérette en un acte, paroles de M. Hermil (Milher, des Folies-Dramatiques), musique de M. Eugène Moniot.

19. — ODÉON. Nouvelle exécution de *Marie-Magdeleine*, drame sacré en trois actes et quatre parties, poème de M. Louis Gallet, musique de M. Jules Massenet, déjà exécuté l'an dernier à ce théâtre, avec un grand succès. L'interprétation est confiée cette fois à madame Gueymard (Méryem), mademoiselle Charlotte Salla (Marthe), MM. Bosquin (Jésus) et Bouhy (Judas). — SALONS ERARD. Première des « six petits concerts » donnés par M. Charles-Valentin Alkan, pour l'audition de ses œuvres. — Distribution, aux membres de l'Assemblée nationale, du rapport de M. Caillaux sur la question du nouvel Opéra.

(1) A cette date du 13 février, nous enregistrons, à titre de simple curiosité, la première représentation, au théâtre des Variétés, d'un à-propos en un acte, de M William Busnach, intitulé : *l'Opéra aux Italiens*.

Digitized by Google

21. — Folies-Dramatiques. 365e représentation de la *Fille de madame Angot*, opéra bouffe en trois actes, paroles de MM. Clairville, Siraudin et V. Koning, musique de M. Charles Lecocq. Ce fait, d'une pièce jouée *trois cent soixante-cinq fois*, c'est-à-dire pendant tout le cours d'une année, sans interruption aucune, est probablement sans exemple dans l'histoire du théâtre en tout temps et en tout pays. Nous n'en voulons tirer aucune conclusion, et nous en prenons acte à titre de simple curiosité. A cette occasion, les auteurs intercalent dans leur ouvrage une scène nouvelle, intitulée le *Retour de madame Angot*, et exécutée par M. Milher. — Bordeaux (Cercle philharmonique). Concert donné par le grand pianiste Francis Planté, en compagnie de M. Sivori, l'excellent violoniste, et de M. Fischer, violoncelliste. Ce concert est le premier de toute une série de grandes séances musicales que M. Planté et ses deux compagnons doivent donner à Toulouse, Béziers, Montpellier, Nîmes, Avignon, Marseille, Toulon, Nice et Lyon.

22. — Concerts populaires. Première exécution de *Phèdre*, ouverture nouvelle de M. Jules Massenet. — Concert national. Première exécution, par tous les instruments à cordes, de l'*Adagio e scherzo* du premier quatuor de M. Vaucorbeil.

25. — Opéra-Comique. Première représentation du *Florentin*, opéra comique en trois actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Charles Lenepveu, premier grand prix de Rome en 1865.

A. P.

Digitized by Google

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

CORRESPONDANCE

. Arthur Heulhard, directeur de la *Chronique musicale*, vient de recevoir du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts la dépêche suivante :

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous annoncer que, par arrêté, rendu sur ma proposition, M. le Ministre vient de souscrire à vingt exemplaires, au prix de 40 francs l'un, de la Chronique musicale (*année* 1874).

Je suis heureux, Monsieur, de vous faire connaître cette marque de l'intérêt qu'inspire à M. le Ministre votre publication, et vous prie d'agréer l'assurance de ma considération très distinguée.

Le Directeur des Beaux-Arts,

PH. DE CHENNEVIÈRES.

FAITS DIVERS

La Chronique musicale rendra compte prochainement, sous la rubrique : *Bibliographie musicale*, des divers ouvrages qui lui ont été envoyés. Citons dès aujourd'hui les titres des principaux :

TRAITÉ DE L'EXPRESSION MUSICALE. — Accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale, par *M. Mathis Lussy* (Paris. Heugel, 1874, 1 v. gr. in-8).

ECOLE PRIMAIRE DU CHANT CHORAL. — Manuel de l'Orphéoniste, par *M. Louis Dessane* (Paris. Brandus, 1 v. gr. in-8).

TRAITÉ THÉORIQUE ET PRATIQUE DE L'ORGANISATION DES SOCIÉTÉS MUSICALES, — Harmonies et fanfares — suivi d'une instruction détaillée sur les concours de musique, avec les divers documents qui s'y rattachent, à l'usage des chefs-directeurs, par *P. Clodomir* (Paris. A. Leduc, 1873, 1 v. in-16).

MUSIQUE ET MUSICIENS, par *M. Guy de Charnacé* (Paris. Librairie musicale Pottier de Lalaine, 2 v. in-24).

Digitized by Google

AUBER. — Ses commencements, les origines de sa carrière (Paris. Pottier de Lalaine, 1873, brochure in-18):

A PROPOS DE L'EXÉCUTION DU MESSIE DE HAENDEL, au Cirque des Champs-Elysées, le 19 décembre 1873, par *M. A. P.* (*Arthur Pougin*) — (Paris. Imp. Chaix, 1873, in-18).

LA MUSIQUE ET LES PHILOSOPHES AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE, par *M. Adolphe Jullien*, brochure in-8).

TRENTE-SIX BALLADES JOYEUSES, par M. *Théodore de Banville*, précédées d'une histoire de la ballade, par M. Ch. Asselineau (Paris. Lemerre, 1873, 1 v. in-18).

LE VOYAGE INTERROMPU, comédie en vers, par *M. Daniel Bernard* (Paris, gr. in-8, Laplace et Sanchez, 1873).

— Dans la dernière phrase de l'article : *le Réalisme dans l'Opéra-Comique*, paru dans notre numéro du 15 février, M. Barthélemy dit : « C'est sur les *Troqueurs*, de Vadé, qu'Hérold écrivit son premier essai d'opéra-comique. » Avant les *Troqueurs*, Hérold avait écrit pour l'Opéra-Comique *Charles de France*, en collaboration avec Boieldieu, *les Rosières*, *la Clochette* et *le Premier Venu*.

— Le *Florentin*, comme la *Coupe du Roi de Thulé*, est le résultat du concours ouvert, par le maréchal Vaillant, en 1867.

Voilà donc enfin deux des ouvrages couronnés qui auront vu le feu de la rampe.

Il en reste un troisième, celui qui était désigné au Théâtre-Lyrique ; il a pour titre : le *Magnifique ;* pour parolier : M. Jules Barbier ; pour musicien : M. Jules Philippot.

— Il est ouvert, par l'Académie des beaux-arts, un concours de poésie, dont le sujet est une scène lyrique destinée à être mise en musique par les concurrents aux grands prix de Rome de 1874.

Cette scène, à trois ou à deux personnages, doit donner matière à un solo plus ou moins développé pour chaque personnage, à un duo, et en outre à un trio, si la scène est à trois voix, ainsi qu'à des récitatifs reliant ces différents morceaux.

Une médaille de 500 francs sera accordée à l'auteur de la scène choisie comme texte du concours.

L'auteur devra se mettre à la disposition de la section de musique, des beaux-arts, pour faire les changements jugés nécessaires.

Les pièces de vers devront être adressées, par paquet cacheté, au secrétariat du Conservatoire national de musique et de déclamation jusqu'au vendredi 13 mai, date de rigueur.

Les pièces de vers ne seront pas signées.

Chaque pièce portera seulement une épigraphe reproduite sur un pli cacheté, contenant le nom et l'adresse de l'auteur.

Il ne sera reçu que des pièces inédites Les manuscrits ne seront pas rendus.

— L'Assemblée nationale a voté sur la proposition de M. de Belcastel, tendant à frapper chaque piano d'une taxe de *dix francs;* l'amendement a été rejeté.

Digitized by Google

— M. Édouard Colonne succède à M. Edmond Guion, comme chef d'orchestre de la Société philharmonique.

— Burgmüller, compositeur bien connu, qui a écrit les ballets de la *Péri*, de *Lady Henriette*, en collaboration de MM. Deldevez et Flotow, auteur de la charmante valse intercalée par Adolphe Adam, dans *Giselle*, et de nombreux morceaux de piano fort estimés, vient de mourir à Beaulieu, commune de Marolles. Il était né à Ratisbonne, en 1807.

— M. Vianesi, l'excellent chef d'orchestre du Théâtre-Italien, nous annonce son prochain départ pour Londres, où il va reprendre, à Covent-Garden, le bâton de commandement pour la saison théâtrale de 1874.

Dans sa lettre, M. Vianesi exprime le sentiment de gratitude profonde qu'il éprouve pour le public parisien, dont les suffrages et la sympathie ont fait de son séjour parmi nous, dit-il, le plus cher souvenir de sa carrière musicale.

M. Vianesi regrette Paris ; le public des Italiens le lui rend de tout cœur.

Mais M. Vianesi ne nous dit pas adieu pour toujours, et nous espérons que l'éminent artiste nous reviendra dans un avenir prochain.

— Le Ministère des Beaux-Arts vient d'accorder des indemnités aux Sociétés suivantes :

Société classique de musique de chambre	Fr...	500
Société nationale de musique	— ...	400
Société Beaulieu	— ...	400
Société philharmonique	— ...	400

NOUVELLES

PARIS. — La Société des Concerts du Conservatoire, après l'audition de diverses œuvres de compositeurs français, a décidé qu'elle exécuterait dans l'un de ses concerts un chœur avec orchestre de M. Wekerlin. Ce morceau est tiré du *Jugement dernier*, poésie de Gilbert, et a pour titre : *Chœur des Élus*.

Italiens. — Une indisposition de mademoiselle de Belocca retarde pour quelques jours, aux Italiens, la *Sémiramide* de Rossini, chantée par MM. Padilla, Benfratelli, Fiorini ; mesdemoiselles de Belocca et Belval.

— Madame Penco, retour de Russie, va peut-être jouer *Norma* au Théâtre-Italien.

Opéra-Comique. — La nomination de M. C. du Locle à la direction de l'Opéra-Comique a été signée par le ministre. M. de Leuven reçoit, à titre d'indemnité de son associé, une somme de 150,000 francs.

Digitized by Google

Le premier acte de M. Camille du Locle, depuis qu'il est seul directeur de l'Opéra-Comique, a été de s'entendre avec M. Massenet pour l'audition, à l'Opéra-Comique, de *Marie-Magdeleine*, qui a obtenu un si grand succès à l'Odéon.

La symphonie du jeune maître aura pour solistes : madame Carvalho ; MM. Bouhy, Duchesne.

On pense pouvoir donner la première audition dans une quinzaine de jours.

Pour la circonstance, les chœurs seront considérablement renforcés.

— M. Gounod vient de promettre à M. du Locle qu'il sera prêt à lui donner, l'hiver prochain, un ouvrage en trois actes.

Gaîté. — On prête au maestro Offenbach l'intention de monter le *Songe d'une nuit d'été*, de Mendelssohn, sur des paroles de MM. Vacquerie et Meurice.

Nous pouvons aujourd'hui compléter la nouvelle.

Comme le *Songe d'une Nuit d'Été* ne constituerait pas tout un spectacle, Offenbach donnera en même temps, — pour finir gaiement la soirée, — la farce de *M. de Pourceaugnac*, mise en musique par un jeune musicien de beaucoup de talent, M. Eugène Guiraud, l'auteur de *Madame Turlupin* et de *Gretna-Green*.

Renaissance. — M. Litolff se voue entièrement à la musique bouffe : il vient de signer un traité avec M. Hostein, directeur de la Renaissance, par lequel il s'engage à donner à ce théâtre une opérette pour le mois de septembre prochain.

Variétés. — Mademoiselle Schneider fera sa rentrée dans la *Périchole*, à laquelle MM. Meilhac et Halévy sont en train d'ajouter un acte, ainsi que nous l'annoncions dernièrement.

— *L'Ile de Tulipatan* passe aux Variétés, où Berthelier, Léonce, Cooper et madame Aline Duval vont la jouer dans quelques jours, à la fin du spectacle, pour remplacer l'*Opéra aux Italiens*.

Palais-Royal. — Les directeurs du Palais-Royal ont demandé à MM. Meilhac et Halévy une pièce pour la Mi-Carême, qui portera justement ce titre : « *La Mi-Carême* » et qui sera jouée par Gil Perez et Lhéritier.

Porte-Saint-Martin. — La grande féerie scientifique de MM. d'Ennery et Verne : *le Tour du Monde en quatre-vingts jours*, sera jouée à la Porte-Saint-Martin, aux vacances prochaines.

La direction espère bien que les *Deux Orphelines* tiendront l'affiche jusque-là.

Bouffes-Parisiens. — La *Branche cassée* ne pouvant tenir l'affiche des Bouffes jusqu'à ce que les *Parisiennes* soient prêtes, ce théâtre va donner prochainement, jusqu'à fin mars, un spectacle coupé.

Voici quelle sera la composition du programme :

Un lever de rideau, de MM. Paul Avenel et Hubans ;

Digitized by Google

Les *Pattes blanches*, de M. Laurent de Rillé (reprise);

Mariée depuis midi, de MM. Busnach, Liorat et Jacobi, saynète pour madame Judic toute seule. Cette petite pièce, inédite pour le public parisien, a été jouée par madame Judic à Bruxelles avec succès;

Et enfin, le *Bouton*, opérette de MM. Bernard et Talexi, faite expressément pour madame Peschard.

Ambigu. — M. Dupeuty se fait l'écho d'une nouvelle combinaison lyrique concernant l'*Ambigu*. Le célèbre ténor Roger s'associerait avec M. Meyer pour y créer un deuxième théâtre de l'Opéra-Comique, jouant tous les grands ouvrages négligés ou abandonnés par la salle Favart, et que leurs auteurs peuvent retirer au bout d'un an et un jour, *le Val d'Andorre*, par exemple; *les Mousquetaires de la Reine*, etc.

La troupe serait déjà arrêtée dans les projets de Roger, qui, en outre, ferait débuter successivement ses élèves. Nous mentionnons cette nouvelle sous toutes réserves.

Casino-Cadet. — La direction du Casino-Cadet vient d'engager un nouvel orchestre de dames, composé exclusivement de *dames*.

Le premier concert aura lieu dans quelques jours, dans les salons du Casino, et sera offert à la presse parisienne.

Pour l'article *Varia* :

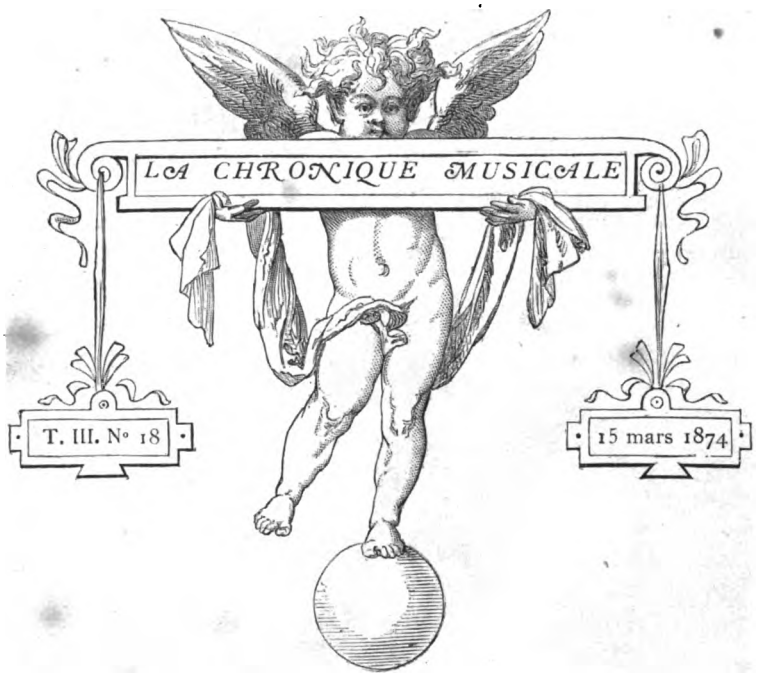
Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.

Digitized by Google



LE PAGE DE MUSIQUE

Quoique je ne sois ni comte ni marquis, raconte d'Assoucy en ses aventures burlesques, je ne laissais pas d'avoir deux pages à ma suite, vêtus de noir, triste et funeste couleur bien digne de mes tristes et funestes aventures. Ces pages étaient de ceux qu'on appelle pages de musique, autrement des chantres à chausses retroussées. C'est pourquoi, outre mon équipage, qui n'était pas d'un peigne dans un chausson, je faisais porter mon luth, pour me divertir et les instruire. »

Un page de musique ! Le nom seul fait rêver. Vie bizarre et charmante de s'en aller ainsi à travers pays, étudiant la musique, non la guerre, portant non comme les pages d'autrefois la lance et l'écu d'un chevalier, mais ce qui peut-être vaut mieux, le théorbe ou le luth et le livre de tablature de quelque poète-chanteur.

Les bons jours, certes ! ne manquaient pas. C'est Madame Royale qui fait venir, voulant entendre leur chanson nouvelle, le maître et l'élève à son palais de la Vigne. C'est un prieur, c'est un légat qui les régalent de

Digitized by Google

vin épiscopal, de vin papal. On se dispute leur compagnie. Devant eux, tout le long du chemin, les châteaux s'ouvrent; au maître, des florins par poignées; à l'élève un habit tout couvert de passements d'or, une toque à plumes, un poignard, donnés en cadeau. Grande joie, musique et bombance! Parfois aussi, pour le gentil enfant qui se tient là, timide, derrière son maître, des joies plus douces; car on est presque homme à quinze ans, et si les seigneurs, les bourgeois, aux seizième et dix-septième siècles, raffolaient de chants italiens, nobles dames et bourgeoises du même temps aimaient fort, paraît-il, les yeux noirs venus d'Italie.

Puis les séjours dans les bonnes villes : confrères qu'on rencontre, joyeux compagnons qui vous font fête, aventures de grande route et d'auberge, amours de passage, duels pour un air ou pour un couplet. L'apprenti musicien avait sa part de tout, parfois au détriment de la musique, témoin ce Pierrotin, page de d'Assoucy, qui perdit la voix à force de boire.

Il y avait la misère aussi. Les portes ne s'ouvraient plus, les oreilles restaient insensibles. On traversait des saisons dures, chantant au cabaret pour le menu peuple, avec des plumets lamentables et des pourpoints du temps jadis. L'art y gagnait, car le maître, la poche vide, rentrait au logis de bonne heure, et la leçon du page en était plus longue.

Le pire de tout, c'est quand le maître disparaissait, mis en prison pour quelque méchante affaire : mœurs par trop italiennes, petit air dont les paroles équivoques avaient scandalisé une présidente. C'est quand le maître venait à mourir, laissant tout seul, en pays étranger, son page, son petit page de musique.

J'ai lu autrefois, dans une gentilhommière du Haut Dauphiné, moitié ferme, moitié château, la lettre d'un petit page de musique, abandonné ainsi, pendant toute une saison de neige. Cette lettre n'est jamais partie. On la conserve encore aux archives, parmi d'autres paperasses.

— « Qu'il fait froid ici, sorella mia, et que ton Giovannino est malheureux! Tu le sais, au printemps dernier, quand il signor Antonio, mon maître, me jugea, malgré mon âge, assez fort en musique et pour la voix, il se mit à parler de Paris. Paris est loin, disait-il, mais on chanterait en route. A Paris, la reine est une Médicis. Avec un luth et quelques beaux airs, à Paris, on est sûr de la fortune. Paris, toujours Paris. Et toujours la Reine, la Cour! Donc, un beau matin nous partîmes.

Ensemble avec nos instruments et nos livres, nous emportions ce grand Pulcinella napolitain tout de blanc vêtu et sanglé de cuir, qu'Antonio a lui-même taillé dans le bois et qui nous faisait tant rire, l'an passé sur la Piazzetta.

Digitized by Google

Povero Pulcinella ! il n'a pas eu de bonheur, ni moi non plus d'ailleurs, et le vieil Antonio moins encore.

Tout alla bien les premiers mois, une fois sortis d'Italie. C'était la Provence ; figure-toi, sorella, un pays qui ressemble à notre pays : la mer, un beau soleil, des treilles sur des maisons blanches, et des villages, et de grandes villes! C'était plaisir de voyager. Puis un parler presque italien, des gens toujours prêts à chanter, toujours prêts à rire. Nos duos, instruments et voix, faisaient merveille, et Pulcinella, bien que tous ses lazzis ne fussent pas compris, avait des succès sans pareils. Le brave monde ! et la belle France que cette France !

Il fallait pourtant la quitter. Mon maître, tout joyeux, répétait : Parigi ! Parigi ! ! Nous nous enfonçâmes donc dans la montagne, tirant vers Lyon, c'était notre plus court.

Quel chemin ! petite sœur, quel chemin ! ! Des montagnes, toujours des montagnes. De loin en loin un pauvre village ; et le ciel qui devenait moins bleu, et le parler, à mesure que nous montions, qui se faisait barbare. Mes chansons ne plaisaient guère, sorella ; quant à Pulcinella, on ne le comprenait plus.

Nous étions sombres, Antonio et moi ; Pulcinella lui-même semblait mélancolique. Dans les auberges où nous entrions, Pulcinella manquait d'entrain et de verve, son œil rouge s'éteignait, sa face de coq s'attristait. — Il gèle, povero ! il gèle faute de soleil, disait Antonio en essayant de sourire. Puis il répétait : Parigi ! Parigi ! ! pour nous rendre un peu d'espérance.

Et le froid, avec cela, qui venait. Le froid, la pluie, quelle misère !

Nous avions vendu l'âne. Je portais les livres et les luths ; Antonio allait devant, son petit théâtre sur le dos, par les champs mouillés, par les chemins pleins d'ornières. — Va male ! va male ! murmurait-il, Paris est trop loin. Trop loin, Parigi ! ! D'ailleurs nous n'avancions plus guère, car le vieux maître se fatiguait.

Un jour, il tomba de la neige, et puis il en tomba tous les jours. Bientôt, ne pouvant aller plus loin, nous nous arrêtâmes dans un village. On nous dit que les chemins étaient bloqués pour un mois, qu'il nous faudrait attendre la bonne saison. Attendre, sans argent ! cela découragea le vieil Antonio. « Aï ! soupira-t-il, aï povero Pulcinella ! »

Le soir, près d'un feu de sapin où les paysans nous avaient fait place, Antonio, à la flamme claire, voulut me donner sa dernière leçon, sa dernière, entends-tu, sorella ? mais je ne savais pas que ce fût sa derniere. Puis il m'embrassa plus fort que de coutume, et nous montâmes au grenier, dormir pour cette nuit-là, dans le foin.

Digitized by Google

J'avais accroché le Pulcinella, tout mouillé, devant la lucarne, accroché avec grand soin, sorella mia, à un clou solide. Au milieu de la nuit, un bruit m'éveille, un bien léger bruit. En face de moi, sur la clarté de la lucarne, blanc comme la neige et le clair de lune qui brillaient derrière, Pulcinella se balançait. C'est bien naturel, sorella, un Pulcinella qui se balance. Cela pourtant me faisait peur.

Antonio! Antonio! criai-je. Antonio ne me répondit pas. Je me retournai : Sur le mur du fond, dans la grande clarté qu'envoyait la lucarne, une forme noire se balançait. L'ombre de Pulcinella, sans doute. — Antonio!... A ce moment (c'est le vent peut-être qui fit cela) le Pulcinella se décroche, et tombe brisé en cent morceaux. — Antonio!... Mais, sur le mur du fond, la longue ombre noire continue à se balancer. Ah! sorella mia, che cosa? l'ombre du Pulcinella, c'était Antonio mon maître, mon pauvre maître pendu à un clou.

Je suis seul maintenant. On a enterré Antonio. Les gens du pays, le prétendant ensorcelé, ont voulu brûler son Pulcinella, les barbares! Mais le printemps approche, j'irai à Paris et j'y jouerai à la cour une belle chanson que j'ai composée à la mémoire de mon doux et cher maître : — *Pulcinella nelle neve*, Polichinelle dans les neiges, Polichinelle mort de froid! —

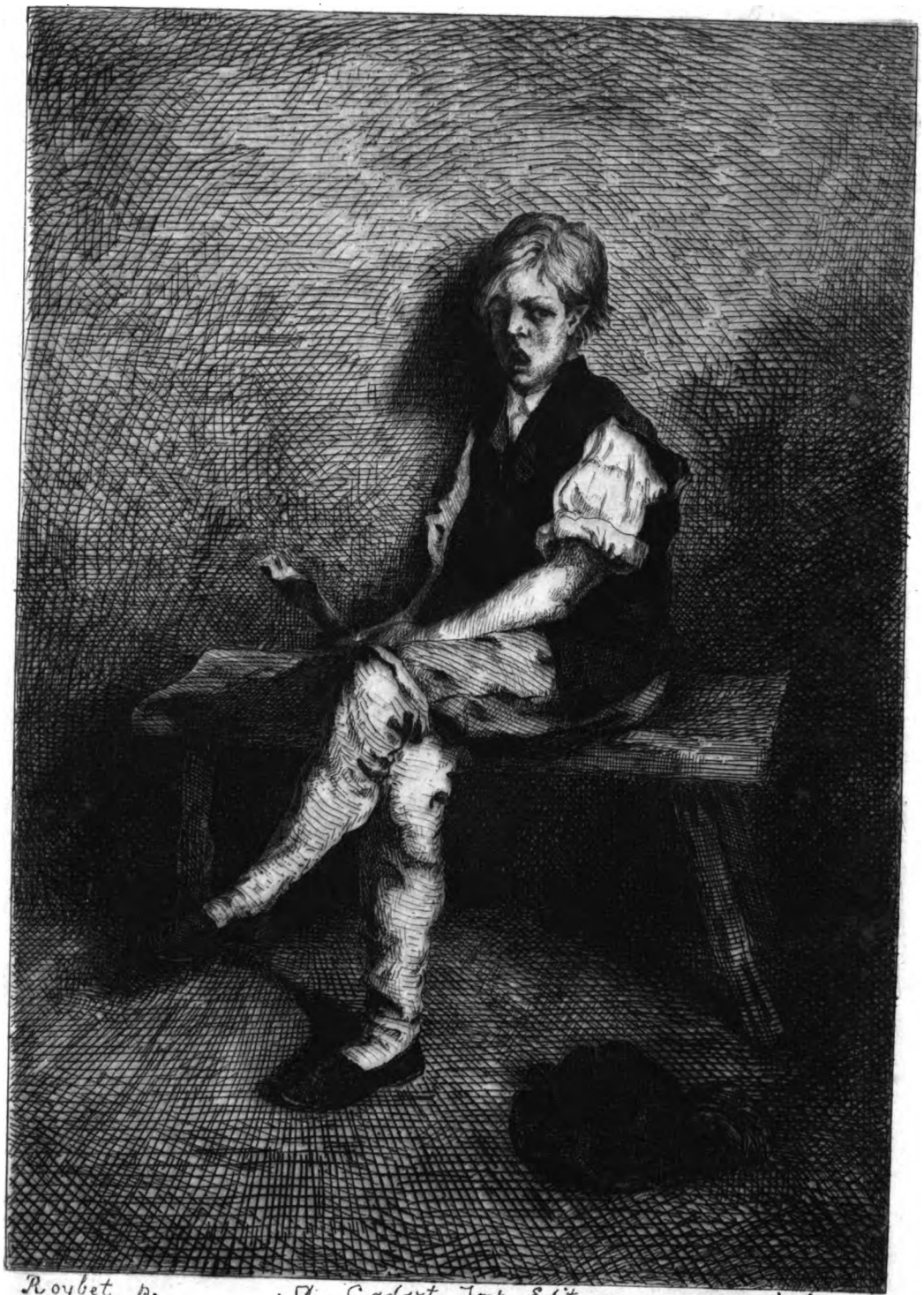
Bonne chance à Paris, pauvre petit page de musique! Car Antonio avait dit vrai : à Paris, plus d'un page de musique a fait fortune. Marie de Médicis en ayant emmené plusieurs d'Italie, la mode après elle, et jusque sous Louis XIV, s'en continua.

Lulli, ce démon de treize ans, méchant et vif, et noir quoique fils de meunier, était page de musique aussi, lorsque le chevalier de Guise le rencontra, jouant de la guitare, du violon, à travers les rues de Florence. — « Apportez-moi un petit Italien, si vous en trouvez un de joli, » avait dit mademoiselle de Montpensier au chevalier de Guise. Et le chevalier rapporta Lulli, comme il eût rapporté un perroquet d'Amérique. Hélas! le pauvre Lulli ne plut pas; il n'était pas assez joli, on le relégua aux cuisines. Et peut-être n'en serait-il jamais sorti, si le duc de Nogent, passant par là et l'entendant s'escrimer du violon et de la voix, entre deux récurages de casseroles, ne s'était pris de caprice pour ses chansons et ses menuets.

Mais n'est-ce pas lui que Roybet a peint, ce page de Musique devenu marmiton, hélas! ce chantre à chausses retroussées, qui, rêvant peut-être d'Italie, sans veste et les bras nus, sa toque florentine au plumet frippé jetée par terre, chante, assis sur un banc de bois, d'un air énigmatiquement mélancolique?

PAUL ARÈNE.

Digitized by Google



Roybet p. · A. Gadart Imp. Éditeur. · a. taiée sc.

Digitized by Google

Digitized by Google

NAISSANCE ET DÉVELOPPEMENT

DES

CHANTS POPULAIRES [1]

La France est, par excellence, la terre des airs populaires; elle en a produit un nombre considérable. Les contrées méridionales, la Bretagne, l'Auvergne, le Berry, la Normandie, toutes ces belles provinces si dévastées naguères par la féodalité batailleuse, si unies à cette heure, ont produit des milliers de mélodies jetées à tous les vents par des auteurs ignorants, ignorés. J'y retrouve l'esprit guerrier, la sensibilité sincère, la foi, la grâce naïve de ce cher et doux pays hospitalier qui fut, de tout temps, généreux et dévoué jusqu'au sacrifice. J'y retrouve l'histoire instructive de ses luttes, la preuve de sa vaillance, la certitude des maux qu'il endura, la confidence de ses amours et, par intervalles, les francs éclats de son rire. Soit prévention, soit légèreté, Mozart se trompait donc grossièrement lorsque, écrivant de Paris à sa sœur, il lui signalait avec un dédain superbe la pauvreté de nos vieux airs dont il ne pouvait, ne savait ou ne voulait rien faire. Mieux avisés, Beethoven, Weber, Rossini, Schubert, Meyerbeer en tirèrent profit; Schubert en comprit le charme pénétrant : un matin, il pressa la Muse française sur son sein et,

(1) Voir le numéro du 15 février.

Digitized by Google

de ce chaste embrassement, naquit une de ses plus jolies compositions. Sans vouloir rabaisser aucune de nos gloires, j'ose affirmer que les airs français attendent encore le génie qui saura s'en servir, s'inspirer de leur beauté, s'imprégner de leur parfum. Je ne conteste pas, certes, la finesse d'Auber, le talent d'Halévy, le sentiment d'Hérold, mais enfin je me persuade que l'énergique initiatrice à laquelle j'appartiens ne s'est pas incarnée tout entière, musicalement parlant, dans un de ses enfants. Le drame lyrique, d'ailleurs, c'est ma conviction, prendra prochainement en France des proportions inconnues. Une ère nouvelle s'ouvre, favorable à l'unité de composition, et on verra sous peu combien la France dont l'instinct scénique n'est un mystère pour personne, tenait en réserve de ressources dramatiques et de trésors mélodiques, combien sa grande et souple intelligence, magnifiquement développée dans tous les sens, était apte à aborder les plus hautes conceptions artistiques. A l'exemple de Mermet et de Richard Wagner, les maîtres, se chargeant de la composition totale de leurs œuvres, ne tarderont pas à écrire eux-mêmes leurs poèmes et leurs partitions.

Quand ils prendront ce parti, qui est le bon, ils ne seront plus dans la sotte obligation de se livrer pieds et poings liés au premier marchand de paroles venu, de courir après des faiseurs de livrets informes sinon immondes, de se commettre avec les fabricants d'une certaine prose où, pour me servir d'un calembour vulgaire, les vers se sont mis. Alors les hommes éminents, libres de traiter à leur manière les sujets qui leur plairont, dégagés des liens incommodes de la collaboration, donneront une homogénéité réelle à leurs productions. J'entends d'ici les bourdonnements injurieux, les objections, les réclamations, les ricanements, les propos intéressés que ne manquera pas de soulever cette théorie... outrecuidante; mais je n'en prends nul souci. Et voyez comme cela se trouve! — je relisais justement ces jours derniers la fable de mon ami La Fontaine, intitulée : *Le Meunier, son fils et l'âne*, et voilà que je ris des rieurs. Et ceux-ci de s'écrier : « Y songez-vous? Où déterrera-t-on, je vous prie, ce poète habile qui sera aussi un habile maestro? Quelle nature d'élite sera suffisamment forte, suffisamment instruite, suffisamment versée dans des arts si différents, — la poésie, la musique, — pour mener à bien une pareille entreprise? Michel-Ange était à la fois architecte, sculpteur, peintre et poète, nous le savons; mais les Michel-Ange ne foisonnent pas. Souvenez-vous de ce pauvre Rousseau et de son *Devin du Village!* Est-il prudent que le musicien repousse orgueilleusement les littérateurs manœuvres? N'est-il pas avantageux pour lui d'avoir à sa disposition de petits vers qui ne disent rien et qu'il peut désarti-

Digitized by Google

culer à sa fantaisie. N'y aura-t-il pas ingratitude de sa part à reléguer avec mépris dans un coin les canevas usés sur lesquels il promène jusqu'à présent ses broderies sonores? Sera-ce chrétien d'arracher à leur piédestal de carton et de renvoyer à des portes qui ne s'ouvriront plus pour eux, des hommes honorables, accoutumés à tracer, dans l'ombre et le mystère, des rimes si utiles, à élever des charpentes si soigneusement construites?» — Tranquillisez-vous, mes chers et malins contradicteurs; dès qu'un progrès est entrevu, des hommes se trouvent qui le réalisent. En ce qui vous concerne, soyez sans inquiétude : il y aura toujours des compositeurs de votre force que vous comblerez d'aise en leur confiant vos *libretti* à situations brillantes et à rimes faciles.

Je reviens à mon esquisse.

Les Infidèles, très fidèles à leur parole, par parenthèse, forment leur gamme de deux tétracordes appartenant au mode mineur et à des tons différents; ces tétracordes se composent l'un et l'autre de quatre sons dont la disposition amène les intervalles suivants : une seconde mineure, une seconde augmentée, une seconde mineure. Il résulte de là que, si nous prenons *sol* pour point de départ, le premier tétracorde sera en *ut* mineur et que le deuxième, commençant à *ré*, sera en *sol* mineur. Signaler cet assemblage bizarre, cette union anormale et forcée, c'est montrer que les airs turcs ne finissent jamais, car, en définitive, aucun des tons employés alternativement n'ayant le temps de s'établir, l'oreille reste en suspens, attirée qu'elle est vers une double conclusion. Pareils à certains époux, liés mais non unis, et plus pressés de proclamer leurs droits réciproques, de faire prévaloir leur volonté particulière que de s'entendre en mettant en commun dans une affection mutuelle leurs peines, leurs joies et leurs espérances, ces infortunés tétracordes, rivés ensemble à la même gamme comme des forçats à la même chaîne, se querellent sans cesse. Cela n'empêche pas quelques motifs turcs de mériter notre attention, et de la fixer par leur excentricité.

Les naturels du Canada, et je les en félicite, ont deviné une des prières de la *Muette :* ces braves sauvages sont prophètes à leur façon. Quant aux Chinois, ils ont prévu une des plus jolies marches de Cherubini. Caractériserai-je suffisamment ces jolis airs arabes en disant que ce sont de grands voyageurs et qu'ils émigrent volontiers d'un ton dans un autre?

Mon confrère et ami, Charles Lévy, passant naguère à Constantinople (il a un peu voyagé partout), entendit près de l'Hellespont (style poétique si l'on veut, vieux style à coup sûr), un individu qui, assis sur je

Digitized by Google

ne sais quelles ruines, chantait sans accompagnement, à pleine voix et avec une justesse irréprochable, une mélodie arménienne. Gémissait-il sur le sort de l'Arménie morcelée, se plaignait-il de vivre sous la domination turque, regrettait-il la bien-aimée absente?... ou morte?... C'est ce que disaient sûrement les paroles; mais Charles Lévy ne sachant pas l'arménien (la chose est permise!), ne rapporta sur son calepin que le chant. Ce chant navrant contrastait avec le ciel musulman dont la splendeur, je présume, est un reflet du paradis de Mahomet et qui, le soir, avec ses myriades d'étoiles scintillantes paraît contenir les yeux de toutes les houris. La mer gémissait dans les Dardanelles. Lévy fit de ses gémissements lointains un trémolo harmonieux pour l'air qu'il transcrivait.

Voyageant plus rapidement encore que mon ami Lévy, je quitte à peine les Dardanelles que me voilà sur les bords du Rhin. Là, je rencontre une chanson à boire : *Am Rhein! am Rhein;* le bon vin, paraît-il, inspire de tout temps les bons musiciens : les produits de la nature viennent en aide aux produits intellectuels. Les airs populaires allemands ne sont point batailleurs, agressifs; au contraire : empreints d'une honnête médiocrité, humbles, lourds, bonasses, ils ne relèvent guère la tête qu'à l'époque où Luther entonne ses chorals. Puis, ils retombent dans leur mansuétude un peu servile. S'ils échappaient à la servilité, éviteraient-ils l'arrogance? Je soumets cette question à M. de Bismark. Il est vrai que le grand chancelier n'est pas musicien... Bah! il se tirerait d'affaire en jugeant la chose par analogie!

La Pologne... ce qui fut la Pologne! est là tout près. La nation martyre, étendue sur le sol, garrottée par

Un géant hérétique
Qu'un monde a peine à contenir,

est-elle morte? Non! son pouls bat! ses bras enchaînés se crispent, sa tête se hausse, son cœur se révolte. Ah! fût-elle ensevelie, que, semblable à Lazare, elle sortirait de son sépulcre à la voix de Copernic, de Mickiewicz, de Chopin, trois hommes qui ont vécu parmi les astres et qui lui crient du milieu où ils résident : « Mère! mère, tu es immortelle! » En effet la Pologne, si jamais elle était effacée de la carte de l'Europe, serait toujours inscrite au livre de vie. Quand elle n'aura plus sa place sur le globe, elle l'aura dans le ciel, elle la conservera dans le souvenir reconnaissant des hommes. Chopin résume en lui ce noble pays où l'art, la science et le courage malheureux ont poussé un même cri : Liberté!

Digitized by Google

Un fait me frappe avant tout autre quand je mets en regard les airs russes, arméniens, persans et hongrois, c'est leur parenté éloignée mais réelle. Ornés et même un peu surchargés d'arabesques dont le caractère original et charmant transporte l'auditeur dans une sphère nouvelle, ces airs offrent des points de ressemblance et des différences très prononcés. S'il se rapprochent par l'usage et l'abus des fioritures, par le sentiment pittoresque et poétique qui les a dictés, ils se séparent par les aspirations diverses qui caractérisent fortement la physionomie des différents peuples dont ils sont une émanation.

Si la tendance au merveilleux, l'amour, la volupté naïve, le mobile désir, la mollesse innée ou habituelle constituent le fond des mélodies persanes et arméniennes; si un malaise où perce, avec l'ennui de l'esclavage, la conviction de ne pouvoir en sortir, se cache sous les ornements mélancoliques des thèmes russes dont toute virilité n'est pourtant pas bannie; si cette virilité annonce que les paysans serfs sauront un jour prendre rang parmi les nations; en revanche, l'ardeur guerrière, l'indépendance conquise au prix de la vie, un penchant irrésistible à la rêverie, à la volupté tendre, le besoin d'imprévu, le souvenir presque effacé de contrées lointaines parcourues, habitées autrefois par les aïeux et vaguement entrevues par les générations vivantes dans les mirages de l'imagination, tout cela a son expression dans les chants nationaux hongrois.

Si j'introduisais ici un Persan, un Russe et un Hongrois, on trouverait le premier porté aux raffinements de l'esprit, le second sauvage par état, le troisième épris de liberté à son heure, amoureux de légendes toujours, rêvant d'émigrations dans les étoiles.

Jéhova, le dieu formidable et vengeur, devait inspirer aux Juifs des mélodies terribles ou grandioses; la synagogue, en effet, nous a conservé quelques hymnes antiques ou très anciennes, dont la beauté âpre et sévère répond parfaitement à l'idée qu'on se fait de l'être implacable que les Israélites adorent. Pour eux, l'Eternel n'est pas seulement la justice, il est la vengeance, la vengeance effrayante, atroce, sans bornes; pour nous, l'Eternel est surtout celui qui pardonne, c'est-à-dire la suprême puissance, la suprême intelligence, le suprême amour. Un abîme donc, on le voit, sépare les mélodies juives des mélodies chrétiennes. Mon intention n'est point de les comparer entre elles, cela m'entraînerait trop loin; j'ai voulu tout uniment indiquer d'un mot les côtés saillants par lesquels elles diffèrent.

Je laisse en Espagne les boléros tapageurs, je saute à pieds joints par dessus les airs italiens, et je vais, me renfermant entre les Alpes, les

Digitized by Google

Pyrénées, l'Océan et le Rhin, citer quelques-unes de nos richesses musicales.

Nous sommes tellement accoutumés à entendre fredonner, brailler, défigurer nos airs dans les rues par les ivrognes, gens aussi étrangers au chant qu'aux bonnes mœurs, que nous ne nous rendons pas compte de l'effet que ces airs si maltraités produiraient, s'ils étaient chantés avec grâce, avec esprit, avec vigueur par des artistes assez intelligents pour en rétablir le mouvement, pour les bien rhythmer, pour leur rendre tout leur charme. Reconstitués, en quelque sorte, grâce au talent d'habiles chanteurs ou d'exécutants consciencieux, ils reprendraient vite leur valeur, seraient heureux de remonter sur le piédestal dont on les a contraints à descendre! Comme leur énergie, leur douceur, leur naïveté, leur héroïsme, leur gaieté, leurs qualités multiples, en un mot, gagneraient à être remises en évidence, en pleine lumière! La foule de ces pauvres airs méconnus se présente à ma mémoire, et, franchement, ils ont si bonne tournure, ils sont si vaillants, si vifs, si légers, si tendres, que je ne sais auxquels accorder la préférence.

Et d'abord le Midi m'offre un noël admirable, autant par le rayon de foi qui l'illumine que par sa simplicité touchante.

Faisant entendre un soir ce noël à un feuilletonniste célèbre, que ses nombreux amis eurent la douleur de perdre prématurément il y a déjà plusieurs années, Joseph d'Ortigues, cet excellent homme le trouva si beau qu'il me pria de le lui copier, ajoutant que son intention était de l'insérer dans un livre sur le plain-chant, ouvrage depuis longtemps en préparation et dont il rassemblait les matériaux; je m'empressai de copier le noël et de le lui porter, vêtu de mon harmonie, bonne ou mauvaise, mais que d'Ortigues avait trouvée à son gré; il me remercia, publia son traité, y glissa mon travail, et ne me nomma pas... Molière prenait son bien où il le trouvait; moi, je reprends le mien où il est.

Qui ne connaît *le roi Dagobert?* Bien rendue, cette chanson drôlatique n'aurait-elle pas son originalité?

Il pleut, il pleut bergère, est un modèle de grâce et de candeur.

Sans compter *Au clair de la lune*, varié avec succès par Boieldieu dans *Les voitures versées*, et avec talent par Moschelès; sans parler de : *O ma tendre Musette*, des airs bretons, si colorés, des airs normands qui ne sont pas bêtes, croyez-le, des airs berrichons et béarnais, de *Vive Henri quatre*, n'avons-nous pas *la Marseillaise*, c'est-à-dire le plus beau des chants patriotiques? n'avons-nous pas les airs bourguignons, les bourrées d'Auvergne?

Je ne saurais trop le répéter : les trésors musicaux et populaires de la

Digitized by Google

France sont incalculables et dignes d'elle. Vienne un vrai maître qui soit le produit et non l'accapareur de ces trésors, un maître qui sache les utiliser, un maître auquel la qualité de Français ne fasse pas oublier la qualité plus générale d'homme, et vous le verrez se rapprocher rapidement du faîte de l'art. Il sera grand, parce qu'il aura mêlé à son âme la grande âme de la France. — Je ne crois pas avoir exagéré le mérite intrinsèque de nos airs nationaux; mais, me fussé-je rendu coupable d'un peu de partialité, on me le pardonnerait certainement, en se rappelant qu'au-dessus de l'amour de la patrie, je place l'amour des patries qui nous rapproche de tous les hommes, et l'amour du progrès qui nous rapproche de Dieu.

LOUIS LACOMBE.

Digitized by Google

LA MUSIQUE

A LA COMÉDIE-FRANÇAISE[1]

QUELQUES années avant la fin du dix-huitième siècle, la Comédie, qui maintenait avec tant d'énergie l'intégrité de son privilége contre les empiètements des forains, prit le parti de se mettre légalement, vis-à-vis de l'Opéra, dans la situation que les bateleurs prenaient à son égard ; elle joua plus fréquemment, sans enfreindre les ordonnances, des pièces accompagnées de chant. Bientôt, quand les forains absorbèrent une partie de son public, et que l'Opéra-Comique parvint à éluder les prohibitions réglementaires en traitant avec l'Opéra, la plupart des comédies qu'elle joua furent entremêlées de vaudevilles et devinrent à peu près des opéras comiques. Pour éviter de payer une rétribution à l'Opéra, elle ne prit point de chanteurs ni de danseurs externes, et — sauf quelques infractions qui seront indiquées, — se garda de dépasser le nombre de violons qui lui était accordé, mais elle engagea de préférence des comédiens qui savaient chanter et danser, comme on le verra dans une liste que nous donnerons plus bas.

Elle exploita ce genre jusqu'à ce que l'Opéra-Comique devînt considérable et se fondît avec la Comédie-Italienne, époque où la Comédie-

(1) Voir les numéros des 15 décembre 1873, 15 janvier et 15 février 1874. — L'oubli d'une ligne et une confusion typographique nous font dire dans le numéro du 15 février, que la musique d'*Athalie* fut refaite « en 1847, par Boieldieu, pour la reprise par Rachel. » Voici le véritable texte : ..... fut refaite « en Russie, par Boieldieu, de 1803 à 1811, donnée, à Paris, en 1838, et, en 1847, pour la reprise par Rachel.....

Digitized by Google

Française ne put soutenir la concurrence, et où, d'ailleurs, un autre courant d'idées littéraires emporta vers le drame les auteurs qui travaillaient pour elle. Nous aurions pu relever toutes les pièces à vaudevilles et à divertissements que joua la Comédie pendant cette période de soixante années; mais, outre que chacun est à même d'établir cette liste d'après des ouvrages spéciaux, nous avons crû préférable de ne signaler que les pièces dont la musique fut conservée dans les recueils du théâtre, où nous l'avons trouvée. Ce choix, qui a été celui des contemporains, aura donc l'avantage d'indiquer les œuvres les plus importantes, celles qui eurent le plus de succès, qu'on reprenait le plus souvent, qui restaient, en un mot, au répertoire. Les sources dont nous parlons sont : 1° un volume imprimé en 1753, — et par là même c'est celui qui a le plus d'autorité, — dont nous avons déjà reproduit le titre exact et que nous avons rappelé ensuite abréviativement *Recueil de* 1753 ; la Comédie en possède le seul exemplaire qui nous soit connu. Pour éviter les répétitions, nous indiquerons ce document, lorsque nous aurons à le citer, par la lettre A, suivie du nombre d'airs qu'il contient : 2° le volume manuscrit des Archives de la Comédie, intitulé *Théâtre-François, tome II.* Il renferme souvent les mêmes airs que le Recueil de 1753, et, pour beaucoup de pièces, il en donne un plus grand nombre. Il sera représenté par la lettre B. Les autres sources exigent une mention spéciale; c'est la Bibliothèque Nationale qui les possède toutes.

L'Été des Coquettes, par Dancourt. Compositeur : Hurel, 1690. A1, B.

L'Opéra de Village, Dancourt. Grandval, 1692. A2, B. La musique en avait d'abord été faite par Raisin l'aîné.

Je vous prens sans verd, La Fontaine. Raisin l'aîné, 1693. A2, B. *Rec. d'Airs des Com. modern.* — Grandval en refit les divertissements.

La Sérénade, Regnard. Gilliers, 1693. A1 (La musique est aussi de Regnard; Gilliers ne fit que la retoucher). *Troisième Rec. d'airs des Com. mod., 1706, Ballard.*

Sancho-Pança, Dufrény, 1694. A1 La musique des pièces de Dufrény est également de lui. On la trouve dans l'édition de son théâtre.

Les Vendanges, Dancourt. Grandval, 1694. A1.

Attendez-moi sous l'orme, Dufrény. Dufrény, 1695. A2, B. *Rec. d'Airs des Com. mod.*

Les Eaux de Bourbon, Dancourt. Gilliers, 1694. B.

La Foire de Bezons, Dancourt. Gilliers, 1695. A1.

Digitized by Google

Les Vendanges de Suresnes, Dancourt. Gilliers, 1695. A1.

Le Moulin de Javelle, Dancourt. Gilliers, 1696. A1, B.

Les Vacances, Dancourt. Gilliers, 1696. A1, B.

Le Charivary, Dancourt. Gilliers, 1697. A1, B.

Le Retour des Officiers, Dancourt. Gilliers, 1697. A1.

Les Curieux de Compiègne, Dancourt. Gilliers, 1698. A1. *Airs* imprimés par Ballard (exempl. broché à la Bibl. Nat.).

Le Mary retrouvé, Dancourt. Campra, 1698. A1, B.

La Noce interrompue, Dufrény. Dufrény, 1699. B.

La Fête de Village, Dancourt. Gilliers, 1700. A1 Reprise, en 1724, sous le titre de : *Les Bourgeoises de qualité.*

Les Trois Cousines, Dancourt. Gilliers, 1700. A2, B. Touvenelle, compositeur et violon de la Comédie, y joua, sur le théâtre, un rôle de musicien. Reprise, en 1724, avec un nouveau prologue.

Les Trois Gascons, Lamotte et Boindin. Grandval, 1701. A1.

Colin-Maillard, Chappuzeau ; refait par Dancourt. Gilliers, A1.

Le Double Veuvage, Dufrény. Dufrény, 1702. A1.

Le Bal d'Auteuil, Boindin. Grandval, 1702. A1. *Recueil d'Airs sérieux et à boire, Ballard* (*Exempl. broché à la Bibl. Nat.*). C'est cette comédie qui servit de prétexte à la funeste institution de la censure.

L'Opérateur Barry, Dancourt. Gilliers, 1702. A1.

Le Galant Jardinier, Dancourt. Gilliers, 1704. A1, B.

Le Port de Mer, Boindin et Lamotte. Grandval, 1704. A1. Cette pièce contient une fête marine. Le duc de Mantoue, se trouvant à Paris, y fit danser un de ses sauteurs, qui était d'une agilité extraordinaire.

Le Diable boiteux, Dancourt. Grandval, 1707. A1.

L'Amour Diable, Legrand. Gilliers, 1708. A1, B.

La Foire Saint-Laurent, Legrand. Grandval, 1709. A2.

La Famille extravagante, Legrand. Gilliers, 1709. A3.

L'Amour charlatan, Dancourt. Gilliers, 1710, A1, B.

L'Usurier gentilhomme, Legrand. Grandval, 1713. A1.

Les Fêtes du Cours, Dancourt. Gilliers, 1714. A1. *Airs* gravés.

Les Captifs, Roy. Quinault l'aîné, 1714. B. *Divertissement* gravé.

Le Vert-Galant, Dancourt. Gilliers, 1714, B.

Le Triple Mariage, 1716. Destouches. Gilliers, selon Leris ; Quinault, selon B.

Le Prix de l'Arquebuze, Dancourt. Grandval, 1717. A1.

La Métempsicose ou *les Dieux-Comédiens*, Dancourt. Mouret, 1717. B.

Le Roi de Cocagne, Legrand. Quinault, 1718. A4, B.

Digitized by Google

Momus fabuliste, Fuzelier. Quinault, 1719, A1.

Cartouche, Legrand. Quinault, 1721. A1. Lemazurier attribue le poème à Grandval le père.

Le Galant coureur, Legrand. Quinault, 1722. A1.

Le Nouveau Monde, abbé Pellegrin. Quinault, 1722. A3. Le ballet était d'Antoine-François Botot-Dangeville, le danseur de l'Opéra, dont le fils, Etienne, y fit *l'Amour*, et la fille, la célèbre Mademoiselle Dangeville, y dansa et chanta. Repris en 1746.

Le Curieux de Reims...?... Grandval, 1725. A1.

Le Triomphe du Temps, Legrand. Quinault, 1725. A1. Partition gravée, Paris, Flahault.

La Françoise Italienne, Legrand. Quinault, 1725. A1. Le ballet était de Dangeville.

L'Impromptu de la Folie, Legrand. Quinault, 1725. A1. Fait corps avec la précédente.

Les Chevaliers...?... Grandval, 1726. A1. C'est probablement *le Chevalier errant*, parodie de l'*Œdipe* de La Motte, joué, en 1726, à la Comédie-Italienne.

Les Nouveaux Débarqués...?... Quinault, 1726. A1.

La Nouveauté, Legrand. Quinault, 1727. A1. Le compositeur, comédien, y chantait surtout, avec Mademoiselle Legrand, un duo qui fit le succès de la pièce.

La Tragédie en prose, Du Castre d'Aurigny. Grandval, 1730. A1.

Le Divorce, Avisse. Grandval, 1730. A1.

Le Mari curieux, d'Allainval. Grandval, 1731. A1. B.

Le Complaisant, Delaunay ou Pont-de-Vesle. Quinault, 1732. B. Remis en 1734; Quinault, retiré, y reparut. Repris en 1754.

Les Mécontens, La Bruère. Mouret, 1734. A1.

La Grondeuse, Fagan. Mouret, 1734. B.

Les Acteurs déplacez, L'Affichard. Grandval, 1735. A1. Accompagnés d'un ballet grotesque.

Le Mariage par lettre de change, Philippe Poisson. Grandval, 1735. A1. *Divertissement* gravé, Paris, Le Breton.

L'Heure du Berger, Champmeslé, à l'Hôtel de Bourgogne, en juillet 1672, ou Boizard du Pontau, 1737. *Divertissement... par Faure, musicien de l'orchestre de l'Opéra de Paris.*

Les Originaux, Fagan. Grandval, 1737. A1. Font partie des *Caractères de Thalie.* Dugazon y ajouta la scène du maître de danse, et l'exécuta d'une façon merveilleuse.

Le Fat puni, Pont-de-Vesle. Grandval, 1738. A3.

Digitized by Google

Le Consentement forcé, Guyot de Merville. Grandval, 1738. A1.
Esope au Parnasse, Pesselier. Grandval, 1739. A1.
L'Oracle, Saint-Foix. Grandval, 1740. A2.
Joconde, Fagan. Grandval, 1740. A1.
Deucalion et Pyrrha, Saint-Foix. Grandval, 1741. A1.
Les Masques ou *le Bal de Passy*, Parmentier. Grandval, 1741, A1.
Les Souhaits...?... Grandval, 1741. A4. Ce ne doit pas être la comédie de Regnard.
La Fête d'Auteuil, Boissy. Grandval, 1742. A2.
Amour pour Amour, La Chaussée. Grandval, 1742. A1.
L'Isle sauvage, Saint-Foix. Grandval, 1743. A1.
Zénéide, Cahuzac. Grandval, 1743. A1.
L'Heureux Retour, Panard et Fagan. Grandval, 1744. A4. Le parterre y chanta les louanges du Roi, de la Reine et du Dauphin avec les acteurs.
Les Grâces, Saint-Foix. Grandval, 1744. A1.
L'Algérien, Cahuzac. Grandval, 1744. A4.
Le Quartier d'Hiver, Bret, Dancourt et Villaret. Grandval, 1744. A1.
La Folie du Jour, Boissy. Grandval, 1745. A1.
L'Etranger, abbé Bonnet. Grandval, 1745. A1.
Le Rival de lui-même, Lachaussée. Grandval, 1746. A1.
Le Plaisir, abbé Marchadier. Grandval, 1747. A4.
L'Isle des Vieillards...?... Grandval, 1748. A1.
L'Heureux indiscret...?... Grandval, 1751, A2.
Les Hommes, comédie-ballet, Saint-Foix. Giraud, 1753. A2.

Nous voyons, en outre, sans indication de compositeurs :

Le Magnifique, Quinault (1), 1631. A1.
Le Mary sans femme, Montfleury, à l'Hôtel de Bourgogne, 1663. Repris plusieurs fois. B.
La Comédie sans titre, Boursault, 1679. B. (Ce volume dit : 1683). Reprise en octobre 1753.

La plupart de ces airs et des divertissements ont été refaits ou retouchés, au dix-huitième siècle et dans celui-ci, par Deshayes, Desnoyers, Giraud et Baudron, successivement attachés à la Comédie. Leur musique se

1) Celui-ci n'est plus le musicien-comédien, c'est le poète.

Digitized by Google

trouve dans un volume manuscrit, aux Archives du théâtre, intitulé, sur le plat : *Théâtre-Français, tome VII.*

Nous avons dit que, tout en restant dans la légalité, la Comédie s'en écarta quelquefois. En effet, nous voyons, le 20 juin 1716, un arrêt du Conseil en faveur de l'Opéra contre les comédiens français, les condamner en 500 livres d'amende, au profit de l'Hôpital-Général, pour une contravention dans une représentation du *Malade imaginaire* du 12 janvier, et à pareille amende pour seconde contravention dans une représentation de *la Princesse d'Elide* du 4 mai, dans les entr'actes desquelles ils ont fait exécuter des danses et entrées de ballets, et se sont servis d'un plus grand nombre de voix et d'instruments qu'il n'est licite. L'arrêt les décharge, « par grâce et sans tirer à conséquence, » de la demande en dommages-intérêts faite par l'Opéra.

Cependant ils se mettent encore en contravention et reçoivent de nouveaux avertissements. En 1718, ils se plaignent, dans un mémoire, de leurs obligations envers l'Académie de Musique. Les défenses, disent-ils, dont ils sont victimes ont été faites au profit de Lulli, quand l'Opéra, le lendemain de sa naissance, avait à assurer sa viabilité. Elles n'ont plus de raison d'être, maintenant qu'il a dépassé tous les théâtres d'Europe, et que sa réputation et son luxe défient la Comédie elle-même. Il nous reproche nos neuf violons ou hautbois ! Mais, lorsque nous avons été restreints à six violons, nous n'avions qu'une petite salle, rue Mazarine; rue des Fossés, nous en avons une plus grande, qui exige plus d'instruments. D'ailleurs, la Comédie-Italienne s'en permet autant que nous, sans que l'Opéra s'en irrite, et les forains bien davantage. — Ce dernier trait est piquant : il fait allusion aux traités conclus entre l'Opéra et l'Opéra-Comique, dont les Comédiens niaient la légalité.— Nous nous sommes conformés aux ordonnances relativement aux voix et aux danseurs; mais, quant aux instruments, nos anciennes pièces, que la Cour même nous ordonne souvent de venir jouer, en réclament un plus grand nombre. Il faut donc prendre un tempérament, et nous permettre de les jouer avec tous leurs accessoires, les jours autres que ceux d'Opéra... En conséquence, ils demandent qu'on leur laisse les neuf violons ou hautbois dont ils ont pris sur eux de faire usage.

Les suites de cette affaire nous échappent. Mais nous trouvons mentionné, dans les papiers de Beffara (Arch. de l'Opéra), un arrêt du Conseil du 21 mars 1718, qui décharge les Comédiens des amendes qu'ils ont à payer à l'Académie de Musique (pour les infractions de 1716 ou pour de plus récentes?), mais qui confirme leurs obligations.

Les défenses portées à l'arrêt du 20 juin 1716 sont renouvelées dans

Digitized by Google

celui du 1er juin 1730, qui confère à Gruer le privilége de l'Opéra, et dans une autre, du 11 novembre 1741, qui prononce comminatoirement 10,000 livres d'amende contre les contrevenants, et que l'Opéra fait signifier aux Comédiens le 29 mai 1742.

En septembre 1746, Berger, le directeur, adresse une requête au Conseil à propos de nouvelles infractions de ces derniers, qui ont employé plus de chanteurs et de musiciens qu'ils ne le doivent. Lors des représentations de *la Fête interrompue*, espèce d'opéra de La Chaussée, en avril, un huissier du Conseil avait dressé procès-verbal, et Berger s'était plaint. Les Comédiens continuèrent. Ils reprirent *le Nouveau Monde* et *l'Inconnu*, cette dernière pièce qualifiée, dans leurs affiches, de comédie-ballet. Le 6 septembre, Berger leur fit signifier une seconde fois l'arrêt du 11 novembre 1741. Ils n'en tinrent compte, et un procès-verbal du 7 constata que la pièce était jouée en cinq ballets exécutés par des danseurs externes, avec changements de décorations, scènes de musique, etc. Berger demandait 30,000 livres de dommages-intérêts ; un arrêt du 3 octobre condamna les Comédiens à les payer, en leur défendant de récidiver. Il est peu probable, toutefois, qu'ils acquittèrent cette somme : l'autorité dut, comme à l'ordinaire, en provoquer la décharge.

L'oppression amenait, comme toujours, la révolte ; la Comédie secouait le joug ouvertement ! Elle avait même affiché, dans des documents publics, son intention de ne plus respecter les ordonnances : son règlement du 26 octobre 1729, qui établissait quatre classes de comédiens administrateurs, et qu'elle fit imprimer, chargeait le troisième groupe « de la symphonie extraordinaire, des danseurs extraordinaires et de l'orchestre pour la symphonie. »

JULES BONNASSIES.

(La suite prochainement.)

Digitized by Google

L'ACHÈVEMENT DU NOUVEL OPÉRA

Une visite officielle vient d'être faite au nouvel Opéra par M. le Ministre des Travaux publics, accompagné de M. de Boureuille, son secrétaire général, et de M. de Cardaillac, directeur des bâtiments civils.

« M. le Ministre — dit *le Journal officiel* — a pu constater que les travaux étaient très avancés ; le grand escalier, accompagné de ses galeries et le foyer sont surtout très près de leur achèvement. La salle et la scène sont, en apparence du moins, dans un moindre état d'avancement; mais M. Garnier a fait remarquer, en ce qui concerne la salle, que la plupart des ouvrages dont elle se compose s'exécutent au dehors dans des ateliers séparés, et qu'il n'y aura bientôt plus qu'à les poser, ce qui se fera très rapidement.

« Quant à la scène qui, depuis les fondations jusqu'au sommet, présente une hauteur totale de quatre-vingt-dix mètres, tout se prépare pour recevoir la machinerie qui se fabrique également dans divers ateliers à l'extérieur. Il y a là évidemment un grand effort à faire, mais M. Garnier a déclaré au ministre que toutes les mesures avaient été prises et que, si les crédits nécessaires étaient accordés par l'Assemblée, cette partie du monument, comme toutes les autres, serait prête pour l'exploitation de l'Opéra à la fin de l'année. »

Pour faire suite à ces assurances consolantes, voici quelques passages du

Digitized by Google

remarquable rapport présenté par la commission du budget à l'Assemblée nationale sur l'achèvement du nouvel Opéra. Ce rapport est suivi d'une demande de crédit.

« C'est en 1861 que l'Opéra nouveau a été entrepris, après un brillant concours qui plaça M. Garnier au premier rang. C'est au commencement de 1875 qu'il sera complètement terminé, et par conséquent sa construction qui, dans le principe, devait durer cinq ans, en aura duré près de quatorze, près de trois fois plus de temps qu'on ne l'avait prévu.

« La dépense annoncée à l'origine sera augmentée dans la même proportion, et s'élèvera de 12 à 36 millions. »

Une des raisons invoquées en 1861 pour justifier l'édification d'une nouvelle salle d'Opéra, c'est qu'il y avait déjà *péril* à habiter l'ancienne « qui s'*affaissait* et qu'on ne soutenait qu'*artificiellement*. »

« Enfin, répondant à certaines préoccupations exprimées au sujet de la dépense, M. Baroche, ministre présidant le conseil d'État, justifiait, dans la séance du 27 juin 1861, l'évaluation de 12 millions de la manière suivante :

« L'Opéra, bâti comme il est, a coûté 2,500,000 francs.

« Pour faire cette même construction aujourd'hui au prix où sont les matériaux, d'après les séries de prix sur lesquelles les mémoires sont réglés, il faudrait dépenser de 5 à 6 millions. Est-il étonnant que ce chiffre soit doublé quand on veut faire un opéra monumental dont les plans ont frappé par leur beauté et par leur grandeur. »

M. le rapporteur fait ensuite un historique très intéressant, et surtout très révélateur, du budget des travaux du nouvel Opéra. Les chiffres qu'il donne sont en partie inédits, et n'avaient jamais été groupés d'une façon aussi claire :

« Le premier devis sérieusement étudié pour le nouvel Opéra ne fut dressé qu'en 1862, après l'approbation des plans. Il se montait à 31,000,000, y compris 2,000,000 pour la machinerie théâtrale et l'ameublement.

« Le Gouvernement en exigea la réduction.

« Des suppressions et des modifications successives le firent descendre à 25 millions, et même jusqu'à 18 millions, malgré les observations des architectes et le peu de confiance que le conseil général des bâtiments civils avait dans des réductions qui portaient, non pas tant sur une mo-

Digitized by Google

dification des plans, puisqu'on conservait le plan adopté, que sur des détails de construction.

« La marche des travaux rencontra de nombreuses difficultés qu'il fallut surmonter, surtout dans les fondations; car la construction a autant de profondeur au dessous du sol que d'élévation au-dessus, tellement que du point le plus bas au point le plus élevé de l'édifice, la hauteur atteint celle des tours de Notre-Dame; et on fut amené successivement à supprimer toutes les modifications qui avaient été proposées. En 1869, on était revenu au premier projet, et un devis rectifié, montant à 32,500,000 francs fut rédigé et approuvé par le conseil général des bâtiments civils.

« C'est ce devis qui, depuis cette époque, a servi de base à toutes les opérations et sur lequel il avait été dépensé avant la guerre 25,500,000 fr.

« Vous avez accordé en 1871 un crédit de 600,000 fr. pour régler seulement les dépenses faites, terminer les travaux rigoureusement indispensables et mettre les parties exécutées à l'abri de toute dégradation.

« En 1872, vous avez reconnu et dans l'intérêt de tout un quartier important de Paris, et surtout en considération de ce que l'ancienne salle exigeait de coûteuses réparations, la nécessité de reprendre les travaux, et vous avez accordé un crédit de 1 million.

« En 1873, vous avez demandé, en accordant un nouveau crédit de 1 million, qu'on recherchât les simplifications à introduire dans les travaux restant à exécuter, et les suppressions indiquées à la suite de cet examen s'élevaient à 746,000 fr., de sorte que la dépense restant à faire, à partir de 1874, ne devait plus être que de 3,654,000 fr.

« Vous avez voté enfin 1 million sur l'exercice 1874, de sorte qu'il ne devait plus rester à créditer que 2,654,000 fr.; mais si on calcule que les suppressions indiquées au budget de 1873, et montant à 746,000 fr., seront au moins compensées par la plus-value qu'occasionnera une nouvelle organisation nécessaire pour terminer plus rapidement, on reconnaîtra que le crédit de 3 millions 500,000 fr. demandé pour achever la construction n'a rien d'exagéré. Il en résultera seulement que le jour où l'on voudra reprendre les parties ajournées, il y aura 746,000 fr. de plus à dépenser; de sorte que la dépense totale de la construction, arrêtée aujourd'hui à 32,600,000 fr., s'élèvera en réalité à 33,346,000 fr., ou 33,500,000 fr. en nombre rond, sans compter le prix des terrains, qui, au prix de 715 fr. le mètre, ont coûté 10,500,000 fr.; sans compter les nouveaux décors et accessoires, pour lesquels on demande un crédit de 2,500,000 fr., de sorte que l'ensemble de la dépense que nous constatons sera de 46,500,000 fr., comprenant en résumé :

Digitized by Google

« En travaux de constructions faits antérieurement ou restant à faire..... 32,600,000 fr.

Travaux ajournés.....	900,000
Décors et accessoires.....	2,500,000
Terrains.....	10,500,000

Telle est, messieurs, la situation à ce jour. »

Les sommes votées antérieurement s'élèvent à 29,100,000 fr. Le crédit supplémentaire demandé pour l'achèvement des travaux est de 3,500,000 fr.

M. le Rapporteur entame ensuite le chapitre des dépenses du mobilier (costumes, décors, etc.), pour lequel il demande un crédit de 2,500,000 fr.

« En sus des 3,500,000 fr. de dépenses à faire pour la construction proprement dite, il y a des frais de décors et de divers accessoires évalués à 2,500,000 fr.

« Le répertoire courant de l'Opéra se composait de 19 ouvrages, les décorations de 16 de ces ouvrages sont entièrement brûlées, ainsi que la plupart des costumes et accessoires, les partitions de musique et instruments, le matériel scénique, l'ameublement des pièces de service et des loges d'artistes.

« Il faut renouveler cet immense matériel.

« Vous avez déjà alloué, en adoptant le projet d'exploitation provisoire, une somme de 300,000 fr. qui a été considérée, pour partie au moins, comme une avance. On a supposé que, sauf les décors, le surplus, c'est-à-dire les costumes, les accessoires, les partitions seraient confectionés de manière à être utilisés sur la nouvelle scène ; on calcule qu'il restera, en déduisant ce qui a été détérioré, ce qui ne pourra être approprié, en tenant compte des frais à faire pour utiliser le reste, une valeur de 100,000 fr., de sorte qu'au lieu de 2,500,000 fr. qui vous sont demandés, il n'y a plus à allouer que 2,400,000 fr.

En réunissant cette dernière somme à celle de 3,500,000 fr., on arrive à un chiffre total de 5,900,000 fr. pour les dépenses restant à faire. »

. . . . . .

« On s'est souvent préoccupé de l'augmentation des dépenses d'exploitation du nouvel Opéra, et nous pensons que de courtes explications à ce sujet auront quelque intérêt.

« Le volume de la nouvelle salle est d'environ trois fois celui de l'ancien théâtre, et les dépenses de l'éclairage et du chauffage en seront d'autant plus augmentées.

Digitized by Google

« Les décors coûteront plus cher qu'autrefois, à cause de leurs dimensions. Ainsi, on estime que chaque pièce à monter coûtera de ce chef moitié en plus que ce qu'elle aurait coûté dans l'ancien Opéra.

« On peut calculer que l'excédant de dépenses résultant de ces augmentations, en faisant une large part à l'imprévu, pourra s'élever jusqu'à 2,500 fr. par soirée de jeu.

« En compensation, le nombre des places installées au nouvel Opéra dépassera d'environ 300 en moyenne celui dont on pouvait disposer dans l'ancienne salle, et cet excédant se composant presque entièrement de places de luxe, dont le prix moyen actuel est de 10 fr., l'augmentation de recettes ne sera pas de moins de 3,000 fr. lorsque la salle sera remplie.

« On doit espérer, dans ces conditions, que la subvention accordée au directeur de l'Opéra suffira, et qu'il n'y a pas à craindre d'avoir à l'augmenter.

. . . . . .

« Le nouvel Opéra pourra-t-il être livré à l'exploitation à la fin de l'année 1874, ou au plus tard dans le mois de janvier 1875, si vous accordez, comme nous vous le proposons, les crédits qui vous sont demandés ?

« Les assurances les plus formelles ont été données à cet égard à votre Commission, tant par l'administration que par l'architecte. »

Suit un projet de loi conforme.

Ces documents officiels nous ont semblé présenter le plus haut intérêt ; aussi nous devons les consigner dans les Archives de *la Chronique musicale.*

O. L.

Digitized by Google

REVUE DES CONCERTS

CONCERTS POPULAIRES : *Ouverture de Concert* de M. E. Guiraud. — *Le Mouvement perpétuel* de Paganini. — *Esquisses symphoniques* de madame de Grandval. — CONCERT NATIONAL : Fragments de la *Symphonie en ut majeur* de M. Gouvy. — *Fantaisie sur des Airs hongrois* de Liszt.— *Rome et Naples*, pièces symphoniques de M. Rabuteau. — *Ballade et Minuetto-scherzo* de M. Dupont. — SOCIÉTÉ CLASSIQUE. — CONCERT DE M. AUZENDE,— DE M. LEBOUC, — DE M. KOWALSKI.

ONCERTS POPULAIRES. — Le quatrième concert de la troisième série nous a initié à la première audition d'une ouverture de concert de M. E. Guiraud. Disons tout de suite que cette œuvre se distingue par les qualités les plus transcendantes. Le premier allegro est brillant, clair et parfaitement modulé. L'andante qui suit renferme un admirable chant de clarinette dans le style religieux. Des arpéges de harpe en accords de septième diminuée produisent, en se mêlant à l'orchestre, un effet de sonorité très singulier, très neuf et très heureux. L'instrumentation, du reste, est partout belle et vigoureuse, et le ton difficile de *fa* dièse majeur, dans lequel une partie de cet ouvrage est écrite, lui donne un éclat tout particulier. L'allegro final est plein d'entrain, mais la facture de l'ouverture, qui s'éloigne de la forme ordinaire, où la première partie finit sur la dominante, et la seconde sur la tonique, a quelque peu surpris l'oreille du public, qui, sans se rendre compte de cette impression, n'a pas bien compris la terminaison au premier abord, et n'a accentué ses applaudissements qu'au bout d'un moment, lorsque la réflexion lui est venue.

En osant annoncer sur l'affiche le *Mouvement perpétuel*, de Paganini, exécuté par tous les premiers violons, — qui sont au nombre de dix-huit, — M. Pasdeloup a prouvé à ses artistes la confiance qu'il avait en leurs talents, et les artistes lui ont prouvé qu'ils étaient à la hauteur de

Digitized by Google

sa confiance. Ce morceau vertigineux, pendant lequel on se sentait la poitrine oppressée et la respiration coupée, a été enlevé avec une sûreté, une précision et une délicatesse de nuances à faire croire qu'un seul instrumentiste l'exécutait. Aussi, le succès en a-t-il été colossal, et M. Pasdeloup a été rappelé ainsi que tous les violonistes en masse.

Maintenant, toute part faite des éloges auxquels a droit la parfaite exécution du *Mouvement perpétuel*, je me demanderai si c'est bien là le vrai but de l'art musical, et si le véritable et sévère bon goût doit sanctionner de pareils tours de force, — disons le mot, — de pareils casse-cous. Il faut le croire, puisque le Conservatoire en a le premier donné l'exemple, en faisant exécuter le septuor de Beethoven par tous les instruments à cordes. Il me reste cependant un doute et une crainte. Ce qui se fait pour un morceau ne se fera-t-il pas pour tout autre ? On a commencé par jouer en *tutti* des œuvres écrites pour des instruments solos : on continue en se lançant dans des exercices d'une difficulté redoutable, il est vrai, mais qui cependant sont mesurés. N'en arrivera-t-on pas un jour à vouloir faire exécuter par tous les violonistes réunis des points d'orgue non mesurés, et l'art en profitera-t-il grandement ? L'art mécanique, peut-être oui ; mais l'art de sentiment et d'expression, certainement non. Que l'artiste se garde donc d'élever sa suprême ambition à devenir un instrumentiste de précision, car dès lors adieu son inspiration, sa personnalité et son génie.

Cinquième Concert. — Sous le titre modeste d'*Esquisses symphoniques*, madame de Grandval a déroulé devant les oreilles du public deux tableaux charmants : l'un qui forme un andante, et qu'on pourrait comparer à un tableau à l'huile, et l'autre dans le genre de la pastorale, qui figurerait une aquarelle. Le tableau à l'huile,—l'andante veux-je dire,— débute par une introduction d'un style sévère, qui commence pianissimo, augmente de force progressivement et finit par s'éteindre dans un nouveau pianissimo. Bientôt se fait entendre une mélodie, accompagnée par la harpe. C'est une inspiration très poétique qui, se développant parfaitement bien, aboutit à un magnifique fortissimo et diminue peu à peu d'intensité.

Le mouvement pastoral se distingue par des effets d'orchestre très variés et très heureux, et respire une grande fraîcheur. Par le temps d'harmonies heurtées et risquées qui court, c'est une chance que d'en rencontrer qui ne blessent jamais l'oreille.

M. Bosquin, que j'avais déjà entendu au Théâtre-Lyrique, il y a

Digitized by Google

quelques années, dans *Iphigénie en Tauride*, a fait d'immenses progrès. Il a admirablement chanté l'air de Pylade de cet opéra, et n'a rien laissé à désirer.

Henry Cohen.

Concert National. — Avant de parler des Concerts de la dernière quinzaine, je dois dire quelques mots des fragments de la symphonie en *ut majeur* de M. Gouvy, qui ont été exécutés au troisième Concert de la quatrième série. M. Gouvy avait donné l'année dernière, aux Concerts de l'Odéon, un morceau : *Variations et rondo*, qu'on a repris dernièrement aux Concerts populaires et dont la *Chronique musicale* a rendu compte. Sa nouvelle composition marque un progrès sensible sur la précédente ; elle se distingue par un bon sentiment mélodique, une certaine élégance de formes et une instrumentation très soignée. Je reprocherai seulement à M. Gouvy de ne pas assez se maintenir dans les limites de la musique purement symphonique et de donner à ses développements une longueur excessive. Ses périodes manquent souvent d'incises et se succèdent, plutôt par amplification, qu'en vertu d'un développement régulier. Sauf cette légère critique, je me plais à constater que le musicien a fait preuve dans ces fragments d'un talent qui ne demande qu'à s'exercer ; il a droit à tous nos encouragements.

J'arrive maintenant au premier Concert de la cinquième et dernière série. Celui-là, on peut l'intituler hardiment : Concert de musique *romantique*. Jugez-en d'après le programme : *le Rouet d'Omphale*, poème symphonique de M. Saint-Saëns : *Mouvement perpétuel*, de Paganini ; *Fantaisies sur des airs hongrois*, de Liszt ; *Marche troyenne*, de Berlioz, et enfin la symphonie en *la mineur*, de Mendelssohn, que, naturellement, je mets à part. Le *Mouvement perpétuel*, de Paganini, ne présente d'autre intérêt que celui d'une exécution difficile et fatigante. C'est un long allegro qui se déroule en interminables spirales, sans une pause, sans même un quart de soupir ; les premiers violons l'ont exécuté avec un ensemble parfait et sans trahir la moindre fatigue. Le *Rouet d'Omphale* est déjà connu du public ; il a été joué avec le même succès aux Concerts populaires et au Concert national. Etant admis ce genre de *symphonie imitative* (que, pour notre part, nous réprouvons absolument, car c'est la matérialisation de l'art), il faut bien reconnaître que l'œuvre de M. Saint-Saëns est extrêmement gracieuse, et que les piquantes combinaisons d'orchestre sur lesquelles elle repose ont été traitées par le musicien avec une sûreté de main et une délicatesse de touche

Digitized by Google

remarquables. Très applaudi comme compositeur, M. Saint-Saëns a obtenu un brillant succès de virtuose en exécutant immédiatement après une *Fantaisie sur des airs hongrois*, de Liszt, pour piano et orchestre. On sait que M. Liszt a fait une étude spéciale de la musique des Bohémiens. « Ces peuples, dit-il dans un ouvrage assez curieux (1), possèdent des mélodies originales, disposées sur un accompagnement de basse continue qui renferme l'harmonie dans un cercle étroit de consonnances monotones. Ces mélodies sont destinées à la danse, d'où le rhythme particulier qui les distingue. On y trouve un genre de modulations qui n'est fondé que sur le caprice de chacun, car l'art des Bohémiens n'est ni une science qu'on puisse apprendre, ni un métier qu'on enseigne par routine ; *c'est un langage sublime, un chant mystique qui n'est entendu que des initiés.* En général, les mélodies bohémiennes se divisent en deux parties : la première, d'un mouvement très lent, s'appelle *lazza*, d'un mot qui signifie lenteur et qui peut se traduire par *maestoso;* la seconde partie, qualifiée de *frischka*, est d'un mouvement rapide, qui va en s'accélérant de l'*allegro vivace* au *prestissimo.* » La fantaisie que M. Liszt a composée sur ces airs exotiques est pleine de couleur et d'originalité. Le presto final ou *frischka* est bizarre, sauvage, emporté ; l'orchestre et le piano, entraînés dans un mouvement vertigineux, sifflent, miaulent, hurlent, ricanent ; c'est quelque chose d'indescriptible; mais il y a dans ce quelque chose une saveur étrange qui plaît et une verve diabolique qui entraîne. Le public a beaucoup applaudi ; il a fait bisser le *presto* que M. Saint-Saëns avait merveilleusement exécuté. La *Marche troyenne*, de Berlioz, ne m'a pas paru extrêmement remarquable : elle commence par une fanfare brillante et se termine par une vigoureuse coda ; l'idée principale est courte et mal conduite, elle revient trop souvent ; somme toute, je préfère la *Marche hongroise.*

On nous a donné au deuxième Concert de la cinquième série deux morceaux inédits : le premier, *Rome et Naples, pièces symphoniques* , est de M. Rabuteau , prix de de Rome de 1868. Rome y est représentée par une sorte d'*Andante religioso* d'une assez bonne facture ; Naples, par une *Tarentelle* sans vie, sans gaieté et sans chaleur. L'orchestration, assez soignée, manque de plénitude, de variété et de couleur. En un mot, c'est le devoir d'un bon élève, ce n'est pas encore l'œuvre d'un talent formé, et l'on ne peut guère entrevoir, d'après cet essai sans portée, ce que le musicien sera capable de faire plus tard. M. A. Dupont, professeur au Conservatoire de Bruxelles, est venu ensuite exécuter lui-même

(1) *La Musique des Bohémiens,* par M. Frantz Liszt.

Digitized by Google

une *Ballade* et un *Minuetto-Scherzo*, pour piano et orchestre, de sa composition. J'ai rarement entendu rien de plus faible et de plus insignifiant. Il n'y a pas une note originale, pas l'ombre d'un développement dans ces deux pièces incolores; ce ne sont que rengaînes et formes démodées. Le rôle de l'orchestre y est à peu près nul et se borne à quelques formules banales d'accompagnement. Franchement, on écrit de ces *choses-là* à l'usage des pensionnats de demoiselles ; mais on ne les joue pas dans un Concert de musique classique, devant un public qui est en âge d'entendre des œuvres sérieuses. Le Concert s'est terminé par la *Sérénade* (op. 8), de Beethoven, exécutée par tous les instruments à corde. Ce *dérangement* est loin d'être avantageux pour l'œuvre à laquelle on a fait subir en outre de fâcheuses mutilations. Beethoven a écrit assez de compositions pour orchestre sans qu'il soit nécessaire d'en créer de nouvelles par la transformation de ses morceaux de musique de chambre. Il me paraît aussi contraire au goût et à la logique musicale de vouloir faire jouer un *trio* par tout un orchestre, que de réduire en *trio* la symphonie en *ut mineur*. Chaque chose a sa place. Il y a en musique, comme dans tous les arts, une loi essentielle, et qui demande impérieusement à être respectée : c'est la loi des proportions. M. Colonne a eu tort de l'oublier.

H. Marcello.

Société Classique. — J'ai suivi avec le plus grand intérêt les quatre premières séances de la Société classique et j'y ai noté, entre autres, quelques œuvres modernes qui méritent que nous les passions rapidement en revue. On a exécuté dans la deuxième séance un *Andante e Capriccio*, de M. Gastinel, pour flûte, hautbois, clarinette, cor, basson, quatuor et contrebasse; l'*Andante* n'a rien de bien saillant, mais le *Capriccio in gusto di Saltarello* m'a paru extrêmement joli. Le troisième concert nous présente deux pièces : l'une de A. de Castillon, l'autre de M. Lalo, écrites également pour dix instruments et un *quintette* de M. Chaîne, pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson. Le public n'a pas beaucoup goûté l'*allegretto* de A. de Castillon, qui renferme pourtant de curieux détails de facture. Tous les honneurs de la soirée ont été pour l'*andantino* du *divertissement* de M. Lalo. Cette page remarquable, que nous avons publiée dans l'un de nos derniers numéros, a été bissée par acclamation. Le *quintette* de M. Chaîne est un morceau très agréable et parfaitement écrit pour les instruments ; on y trouve un charmant *scherzo* et quelques jolies variations. Enfin je signalerai dans

Digitized by Google

la quatrième séance un *thème et variations* extraits du troisième quatuor (op. 56) de M. Gouvy, morceau fort inégal et dont la troisième et la quatrième variation forment la meilleure partie. Ces différentes compositions ont été exécutées avec un ensemble et une perfection de nuances dignes des plus grands éloges.

H. M.

Concert de M. Auzende, salle Pleyel. — Comme pianiste, M. Auzende a beaucoup de talent et tire un son prodigieux de son instrument. Comme compositeur, sa *Grande pièce caractéristique* (caractéristique de quoi?) est un long andante, monotone, vague, sans une idée mélodique ni un effet. Et cependant quel brillant morceau d'ensemble, un orchestre de choix, composé d'artistes tels que MM. Taffanel, Grisez, Baneux, Espaignet, White, Trombetta, Gary et Turban, aurait pu et dû inspirer. M. White a parfaitement exécuté la fantaisie d'Alard sur *Robert le Diable*. Mais, en somme, rien n'est aride et froid comme un concert sans musique de chant, et surtout lorsqu'il y a absence complète d'artistes femmes.

Matinées de M. Lebouc. — Neuvième matinée. — Première audition de la première sonate pour piano et orgue qui ait été composée jusqu'ici, exécutée d'une façon merveilleuse par madame Béguin-Saloman et M. Lavignac : l'auteur de cette œuvre nouvelle, M. Adolphe Blanc, qui a déjà tant donné de preuves de talent dans ses compositions instrumentales, s'y est surpassé. On a surtout beaucoup applaudi le premier allegro, charmant d'un bout à l'autre, et l'andante, où le piano accompagne constamment l'orgue avec des dessins et des motifs entièrement différents. Les deux instruments y produisent en même temps un bon effet individuel et un bon effet d'ensemble.

Madame Pauline Boutin possède une voix de soprano bien timbrée et ne manque pas d'intentions; mais le professeur qui lui a appris le bel air de la *Prise de Jéricho* ne sait pas le premier mot des traditions ni des mouvements de ce morceau.

H. C.

Concert de M. Kowalski. — Henri Kowalski est un irrégulier du piano. Il paraît, il disparaît; un jour on apprend qu'il est en Amérique,

Digitized by Google

le lendemain il annonce un concert dans les salons Erard, et alors c'est fête, car de chaque voyage il rapporte ses impressions traduites en pages musicales, tantôt tendres, tantôt fougueuses, suivant les hasards de la route et les caprices de l'inspiration. Je n'en veux pour exemple que le morceau intitulé : *A toute Vapeur*, qui a eu les honneurs de la dernière soirée chez Erard, et dont l'auteur a raconté l'histoire dans son livre : *A travers l'Amérique.*

« La salle d'Ogdensburg est près du port (ainsi s'exprime Kowalski) et, par un hasard malheureux, un bateau à vapeur se met à siffler avec une persistance qui finit par répandre le désordre dans notre programme. Les chanteurs abordent courageusement la difficulté, non sans souffrir de la discordance qui en résulte. Mon tour arrive, je prélude au piano, mais le sifflet de retentir avec une nouvelle force. Sans perdre contenance, jugeant que le sifflet donne un *si bémol*, il me vient à la pensée d'exécuter dans le ton de *mi bémol* le galop célèbre, *l'Express-train*. Le départ du train, sa marche progressive en vitesse y sont parfaitement imités, et comme s'il y avait entente entre nous deux, le sifflet du bateau vient me prêter son concours en jouant sa partie avec une mesure étonnante. Les Américains comprennent et me font une ovation. »

Le public français a fait de même ; il a accueilli chaleureusement *l'Express-train* devenu : *A toute vapeur,* et ses bravos ont remplacé le sifflet du bateau canadien. Parmi les autres morceaux applaudis, nous citerons *la Marche des Gardes françaises*, à quatre mains, la *Cubaine*, la *Danse tchèque* et le *Niagara*. Quant à la virtuosité du bénéficiaire, il n'y a plus à en faire l'éloge.

E. N.

Digitized by Google

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

ITALIENS : Reprise de *la Semiramide.*

Il y a, dans cette reprise de *Semiramide*, un cas de mystification dont nous ne sommes point dupe. La presse musicale a été presque tout entière bannie de la première représentation, et la plupart des critiques spéciaux du journalisme quotidien en ont été également exclus. Cette mesure de proscription, aussi peu délicate que peu pratique, révèle de singulières préoccupations dans l'administration du Théâtre-Italien. En vérité, quand nous examinons le sans-gêne yankee avec lequel les directeurs de ce spectacle en usent avec Paris, nous nous demandons s'ils ne se croient pas toujours à la tête d'une de ces troupes ambulantes qu'ils ont promenées autrefois à travers l'Europe et l'Amérique, avec la permission des maires. Dans une lettre qui nous a été adressée ainsi qu'à nos confrères, ces messieurs ont tenté l'explication de ce procédé, sans antécédent dans les fastes du théâtre. S'il faut ajouter foi aux termes de cette circulaire, les abonnements à la salle Ventadour sont tellement nombreux le mardi, que le service de presse est quasi-impraticable ce jour-là. Nous ne voulons pas relever trop cruellement tout ce qu'une pareille excuse a d'invraisemblable ; nous déclinons simplement l'appel fait à notre crédulité, et nous pensons, avec beaucoup d'autres, que les artistes du Théâtre-Italien ont trop besoin des conseils de l'expérience, pour que MM. Strakosch et Merelli éliminent aussi cavalièrement la critique des premières représentations de leurs nombreuses reprises. Depuis l'ouverture de la saison, la presse parisienne s'est montrée envers eux indulgente jusqu'à la charité, tolérante jusqu'à la faiblesse. M. Strakosch a obtenu la concession de la salle Ventadour, grâce au prestige de ses relations étendues dans le monde artistique. Il

Digitized by Google

est venu à nous, entouré de cette auréole qui s'attache en France à ceux qui arrivent de loin. On le disait impresario divin et financier généreux. On nous dépeignait son cabinet de travail comme un Observatoire, un Greenwich, un Montsouris, d'où il dénichait les étoiles au plus profond du firmament musical, et d'où il happait les cantatrices au vol comme pinsons en pipée. Et, franchement, c'est trop de crédit donné à une légende mensongère !

On n'attend pas de nous l'analyse de la *Semiramide* dans l'ordre où les morceaux de cette partition sont classés à la table thématique. *Sémiramide* a été jouée d'original en 1823, à la Fenice de Venise, et depuis son apparition à Paris, le 9 décembre 1825, la critique verse sur cet ouvrage son torrent de commentaires. Celui qui chercherait à s'en faire une opinion d'après les idées d'autrui, se perdrait dans un chaos de jugements contradictoires, et en sortirait la tête moulue. Le mieux est de s'en rapporter tout naïvement à soi-même, quand on n'est l'esclave d'aucun parti-pris, et qu'on va de par le monde au pourchas d'impressions sincères. Quand on est d'accord avec soi-même et qu'on n'a pas d'intérêt à se tromper, on se rapproche de la vérité autant qu'homme du monde. Voilà cinquante ans que le débat s'est engagé entre les musiciens, sur la question de savoir si *Semiramide* est un opéra assyrien ou italien, et s'il est de Babylone ou de Venise. Les uns veulent y voir la reconstruction du peuple ninivite par une sorte de Cuvier musical; d'autres n'y voient qu'une promenade aux ruines des Jardins suspendus, faite par un habitant de Pesaro d'un naturel enjoué. Je connais des musiciens fort distingués qui parlent de *Sémiramis* et de son auteur ainsi qu'il suit : « Rossini n'a guère mieux compris l'Assyrie que le président de Brosses n'a compris l'Italie, et malgré tout le respect dû au génie de Rossini et à l'esprit du président, nous ne saurions pas plus souscrire aux erreurs de couleur locale commises par le premier, qu'aux appréciations erronées du second sur presque tous les monuments de la renaissance italienne. Le but de la musique est d'être non-seulement agréable, mais logique aussi, et en rapport avec le sujet qu'elle traite.

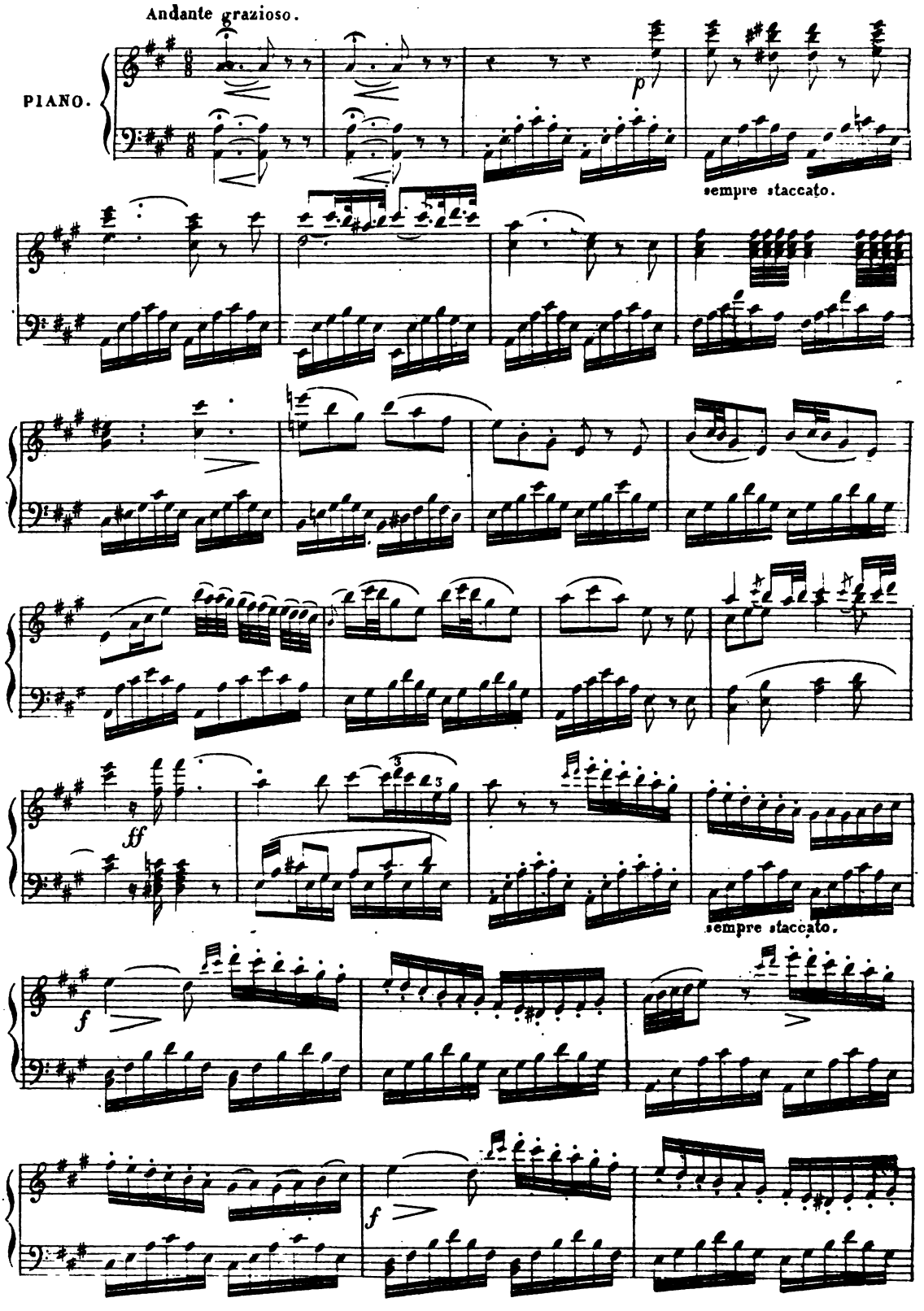
« L'ouverture de *Semiramide* est un hors-d'œuvre déplacé : une ouverture doit lever discrètement le voile sur le caractère du drame qui se prépare : elle doit laisser entrevoir l'horizon sous lequel l'action va se passer. Sans tomber jamais dans l'imitation servile des bruits de la nature, Félicien David a rendu avec une fidélité grandiose le désert et ses majestés calmes, la mer et ses flots révoltés. C'est par une lumineuse trouée dans la pierre et dans le bronze qu'il fallait entrer dans le palais

Digitized by Google

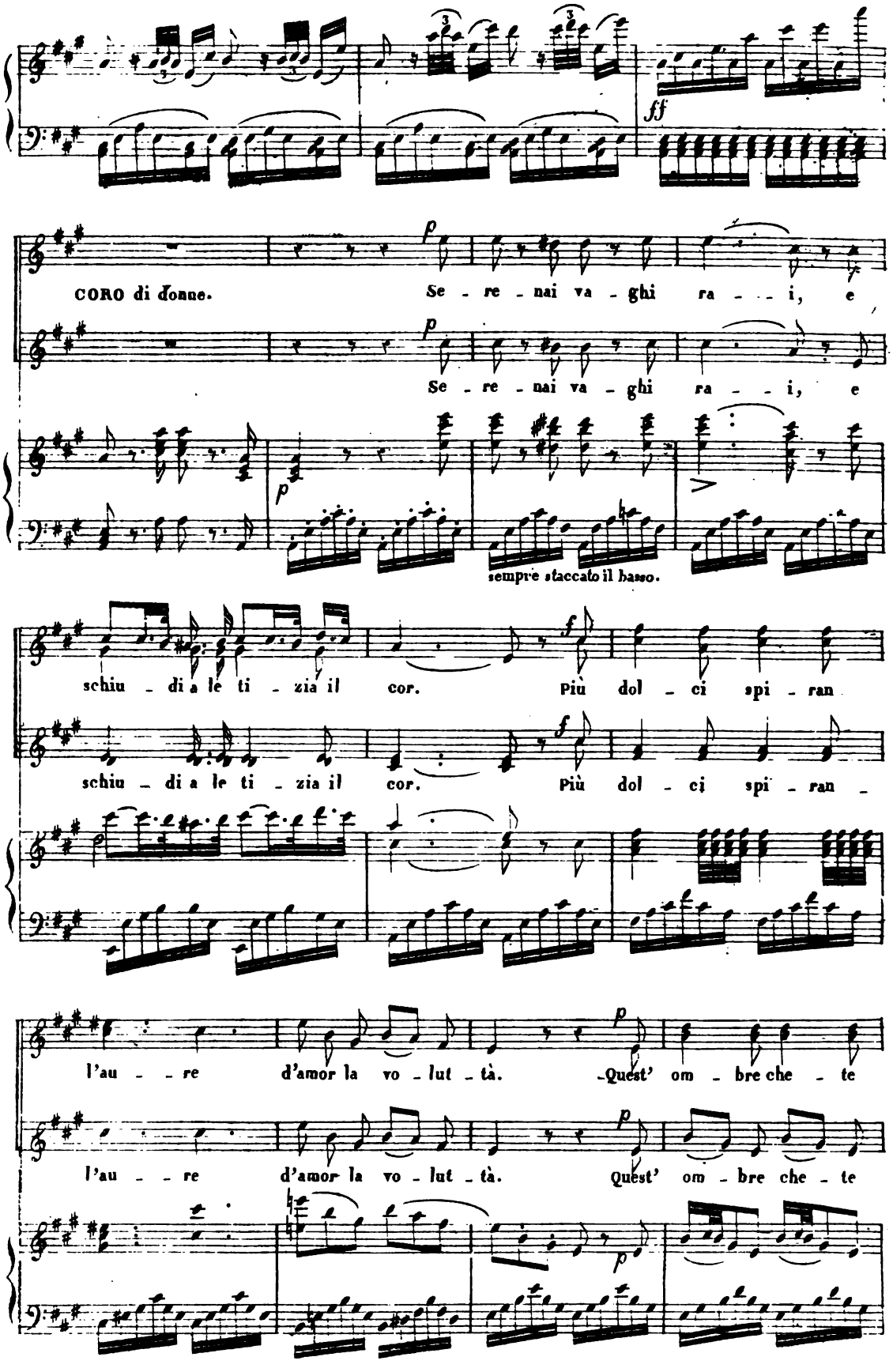
SEMIRAMIDE
da G. ROSSINI.

Nº 7

CAVATINA.



Digitized by Google



Digitized by Google

spar - go no la cal - ma dell' a - mor. Ar - sa - ce ri - tor - -

spar - go no la cal - ma dell' a - mor. Ar - sa - ce ri - tor - -

8a

- nò, quì quì a tè ver - ra.

- nò, quì quì a tè ver - ra.

sempre staccato.

Qui tut - to spi - re - rà

Qui tut - to spi - re - rà

a - more, e vo - lut - tà, vo - lut -

a - more, e vo - lut - tà, vo - lut -

Digitized by Google

Sem. a piacere.

- tà, vo.lut - tà. Bel

- tà, vo.lut - tà.

ff

rag - gio lu - sin - - - - ghier, di spe - me e di pia - - - -

ff

- cer: al - fin per me bril - - lò, bril - lò! Ar - sa - ce ri - tor

ff mf

- nò, sì, a mè ver - rà. Quest' al - ma che fi - nor ge

ff p

me, tremò, lan - guì Oh! co - me respi - rò! O - gni mio duol spa - - -

ff ff

Digitized by Google

-rì, spa - rì. Dal cor, dal mio pen - sier si

di - le guò il ter - ror! sì. Bel rag - gio lu - sin - ghier. di

sempre staccato.

spe - me, e di pia - cer, al - fin per mè bril -

- lo, sì, al - fin per mè bril - lo. La

cal ma a que - sto cor Ar - sa - ce ren - de -

CORO di Donne.

Ah sì Ah

Digitized by Google

-ra. Ar - sa - ce ri - tor - nò, quì, quì a me ver -

si.

CORO.

-ra. Ar - sa - ce quì ver - - rà, sì. Ei... ver - rà... ver.

Sem.

- rà!

Allegretto.

dolce.

Dolce pen - sie - - ro, di quell'i - stan - - te, a te sor -

- ri de l'a - man - te cor, sì. Comme più ca - ro, do po il tor - men - to, e il bel mo -

Digitized by Google

- men - to di pace, e a - mor: è il bel - mo - men - - - - - to di

p

gio - - ja, e a - mor, di gioja, di gioja, e a - mor

di gio - ja, di gio - ja, e a - mor. CORO. Co - - -

p

- me più ca - - - ro do - - - po il tor -

cres.

- men - - to, è il bel mo - - - men - - to di

gio - - - ja. e a - mor, e il bel mo -

8a

f

Sem.

Ah! dol ce pen -

- men - - to di gio - - - ja e a - mor

8a

- sie - - ro di quell' i - stan - - te a te sor ri de l'a - man - te

p

cor, sì. Come pin ca - ro, do poil tor - men - to, è il bel mo - men - to di pace, e a -

ff

pp

- mor: è il bel mo - men - - - - - - to. di

Digitized by Google

gio - - - ja e a - - mor, di gio - ja, di gioja e a -

- mor, di gio - ja, di gioja e a -

- mor, di gio - ja e a

CORO.

Si, di gio - - - ja e á - - -

- mor, di gio - ja e a - mor, di

mor, di gio - - ja e a - - - mor, di

fp fp

fp fp

Digitized by Google

gio-ja e a - mor, di gio - - ja e a - mor, di gioja e a -

gio-ja e a - mor, di gio - ja e a - - mor, di gioja e a -

fp fp fp fp fp fp ff

fp fp fp fp fp fp

- mor, di gio-ja e a - mor, di gio-ja e a - mor.

- mor, di gio-ja e a - mor, di gio-ja e a - mor.

Imp. Trinocq 3. Albouy 23

Digitized by Google

de Sémiramis, et non par une porte entrebâillée à la dérobée, par une soubrette de Carlo Gozzi. On ne se raille pas plus plaisamment par anticipation de l'ombre de Ninus. Qui donc a initié les prêtres du dieu Baal, Oroè, la reine, Assur et autres personnages antérieurs à l'ère chrétienne, aux exercices les plus ardus des solféges de l'école de Naples? Rossini, depuis l'introduction jusqu'au chœur final, est dans le faux. Sa *Sémiramis* ne s'est survécu que par ses magnifiques interprétations. C'est le champ clos où les plus grands artistes du monde ont fait assaut de virtuosité : Galli, dans le rôle d'Assur, la Mariani, la Pisaroni, l'Alboni dans celui d'Arsace, mademoiselle Colbran, la Sontag, Marie Malibran, la Grisi dans celui de Sèmiramis. Laissez faire le temps qui emportera d'un coup d'aile et l'œuvre et les glorieux souvenirs qui lui font cortége. »

Ainsi disent les matérialistes, les positivistes, les rationalistes qui aiment à être édifiés sur les latitudes et les longitudes. J'ai entendu d'autres musiciens, tout aussi experts que ceux-là, répondre à ces objections : « Ose-t-on bien accuser Rossini d'avoir manqué, dans *Semiramide*, à la loi de la couleur locale ! Est-ce que la musique n'est pas un art de convention? Quand nos oreilles sont charmées par la langue musicale la plus fleurie et la mieux sonnante qui soit ; si nos yeux sont l'objet d'un mirage, que nous importe ! Un opéra n'est point une collection archéologique comme le British Museum ! La tragédie de Voltaire à laquelle le livret de *Semiramide* est emprunté, n'est point écrite en caractères cunéiformes. Est-ce que l'apparition de Ninus et le finale du premier acte ne sont pas des morceaux dignes des héros assyriens ? Est-ce que cela n'est pas d'un grand style, d'une expression puissante et d'une envergure babylonienne? » Ainsi disent les sensualistes. Il y a dans ces deux raisonnements beaucoup à prendre et beaucoup à laisser. Il est évident que, dans sa fièvre de production, l'imagination de Rossini se grise parfois de ses inspirations jusqu'à méconnaître le véritable caractère du sentiment ou de la passion qui doit être logiquement exprimé. C'est un arbre de forêt vierge : la sève y est si généreuse, si abondante, qu'elle ne coule plus en paix, et qu'elle jaillit toute dorée de l'écorce. Ce phénomène se traduit dans la tête de Rossini par un besoin désordonné de mouvement, et si impérieux, qu'il lui sacrifiera tout et qu'il sera impuissant à le refréner là où l'unité dramatique l'exige. Il procédera par coups de tête, par bonds du cœur ; et dans cette ivresse où il nage comme à plaisir, il passera souvent à côté du vrai et mêlera à des émotions tragiques je ne sais quels éclats de verve bouffe qui déconcertent l'oreille.

Dans *Semiramide*, la partie chorale confiée aux prêtres de Bélus man-

Digitized by Google

que généralement de la dignité sacerdotale; et bien que je voie leurs fronts ornés de bandelettes, ces gens-là m'ont l'air d'avoir été oubliés par Courbet dans son *Retour de la Conférence*. La célébration des mystères du culte assyrien ne paraît pas exercer sur eux sa sombre influence : leurs chœurs, écrits *allegro vivace*, *allegro molto*, tranchent singulièrement sur le ton tragique du reste de l'ouvrage, et leur introduction mêlée de fanfares sur un *deux-quatre* persistant, toute brillante qu'elle soit, me semble pétrie d'un limon par trop profane. Mais le trio du premier acte entre Idreno, Assur et Oroè, l'entrée d'Arsace : *Eccomi al fine in Babilonia*, le tableau des jardins avec la cavatine de Sémiramis et le duo entre elle et Arsace, la scène du trône, l'apparition de Ninus, et le finale du premier acte, le second duo entre Sémiramis et Arsace : *Ebben a te ferisci* , voilà des morceaux qui s'élèvent de toute leur hauteur entre Rossini et ses contempteurs. C'est au seuil de ces beautés qu'il faut laisser toute raillerie, car les sublimités de *Guillaume Tell* y sont en germe, et dans le finale du premier acte, tout plein d'harmonies lugubres, Rossini se prépare une palette éclatante, celle qui lui prêtera d'immortelles couleurs pour peindre les douleurs et la délivrance de l'Helvétie.

La décadence actuelle du chant italien porte un coup presque mortel aux traits de bravoure que Rossini a semés à profusion dans *Semiramide*. On peut dire, dès aujourd'hui, que la vocalisation dramatique est un art disparu. Notre génération de dilettanti n'y comprend littéralement rien. Les virtuoses qui chantaient jadis Arsace, Sémiramis et Assur, ont-ils emporté avec eux dans leur tombe le don de faire comprendre le style flamboyant ? Ce qui est hors de doute, c'est qu'ils n'en ont point communiqué la recette à leurs successeurs.

C'est pitié d'entendre *Semiramide* interprétée par la troupe actuelle du Théâtre-Italien, bien que ses meilleurs sujets aient été conviés à cette reprise. M. Padilla, qui s'est chargé du rôle formidable d'Assur, abdique sur l'autel des basses chantantes l'autorité qu'il s'était acquise dans l'emploi des barytons. Si c'est par fantaisie ou par vanité d'artiste qu'il a voulu jouer Assur, nous ne saurions trop le blâmer de son outrecui dance; si c'est par nécessité, nous ne saurions trop le plaindre d'être exposé à se déclasser la voix. Il est déplorable que la direction du Théâtre-Italien sacrifie ainsi le meilleur de ses chanteurs aux raisons d'économies inavouables qui l'ont empêché de contracter un engagement extraordinaire avec une basse chantante capable d'aborder le rôle d'Assur. M. Padilla ne pouvait faire plus clairement l'aveu de son impuissance qu'en abandonnant à M. Fiorini-Oroè, les traits de basse qu'il est inca-

Digitized by Google

pable d'exécuter, dans le quatuor du serment, sur le mot *Giuro*. Il a dû également renoncer au récitatif et à l'air superbe des tombeaux qui précèdent la prière et le dernier trio du second acte. A ce compte, Bertram pourrait passer aussi l'Évocation des nonnes dans *Robert*.

On attendait impatiemment mademoiselle de Belocca dans Arsace ; la déception a été grande. Nous avons dit déjà que Cendrillon ne valait pas Rosine, à propos de la *Cenerentola ;* nous dirons, à propos de *Semiramide*, qu'Arsace ne vaut guère mieux que Cendrillon. Les yeux de mademoiselle de Belocca sont de feu et son organe est d'or. Je regrette qu'elle ne soit pas laide : peut-être chercherait-elle à le faire oublier. Je suis fâché qu'elle n'ait pas une voix défectueuse : peut-être songerait-elle à se la faire pardonner. Elle articule avec mollesse, accentue avec nonchalance, et n'est tourmentée d'aucun souci de style et d'expression. Mademoiselle Belval a retourné le public en sa faveur : son soprano est de la famille des grimpeurs ; il a escaladé les difficultés dont les cavatines de Sémiramis sont hérissées, avec une bravoure et une justesse de son qui marquent un progrès sensible sur son début dans *Don Pasquale*. Voilà le fruit de l'étude.

Comme s'il avait eu à cœur de nous faire pressentir le vide que son départ va laisser au Théâtre-Italien, M. Vianesi, un chef d'orchestre unique, a dirigé l'ouverture avec une telle maestria qu'elle a été bissée par acclamation. Pendant toute la saison, M. Vianesi a été le pivot de cette machine qui s'appelle le Théâtre-Italien et qui n'a fonctionné sans accrocs que par lui.

ARTHUR HEULHARD.

Digitized by Google

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

. Emile Villemot consacre dans *l'Événement* une page touchante à la regrettée artiste Aimée Desclée. Il rappelle à cette occasion le chapitre du *Capitaine Fracasse* où Théophile Gautier raconte la mort dans la neige du pauvre Matamore. Il neigeait aussi le jour de l'enterrement de la comédienne. En sa qualité de musicienne distinguée, mademoiselle Desclée appartient de droit à la *Chronique musicale*, qui, déjà, s'était fait l'écho des succès à Londres de la jeune femme. (Tome 1, page 94.)

Mademoiselle Desclée aimait particulièrement la symphonie en *la* de Beethoven. Au service mortuaire, M. Bazille, de l'Opéra-Comique, a joué sur l'orgue le morceau de prédilection de la pauvre défunte.

— Nous trouvons dans *l'Artiste* des détails curieux sur les débuts de quelques artistes connus :

Madame Théo a commencé sa réputation au concert de l'Eldorado.

Madame Ugalde a débuté au café du Géant. C'est à ce même concert qu'elle a découvert Marie Sass.

Mademoiselle Agar a paru d'abord au café du Cheval-Blanc.

Thérésa (Emma Valladon), au café Moka.

Judic (Anna Damiens), à l'Eldorado.

Zulma Bouffar a débuté dans un café concert de Bruxelles, puis Offenbach l'entendit à Ems et la fit venir à Paris.

Michot, le ténor, a commencé au café Moka.

Madame Casimir, la duègne de l'Opéra-Comique, s'est fait entendre pour la première fois dans un café concert de Bruxelles.

Mesdames Hortense Schneider et Marie Cico sortent également des cafés concerts.

Enfin Blondelet, des Variétés, tenait l'emploi de sauvage au café des Aveugles.

— M. Ernest Altès, second chef d'orchestre à l'Opéra, est nommé officier d'Académie par M. de Fourtou.

Digitized by Google

— M. Émile Réty, chef du secrétariat du Conservatoire, vient d'être décoré de la Légion d'honneur. C'est la juste récompense des nombreux et importants services qu'a rendus à notre école de musique cet administrateur, en qui Ambroise Thomas a trouvé un précieux collaborateur. M. le ministre des Beaux-Arts est venu lui-même au Conservatoire apporter la décoration à M. Réty.

— Nous empruntons au *Trovatore*, un des meilleurs journaux de théâtre d'Italie, des notes intéressantes sur le mouvement musical et dramatique à Stuttgard et à Leipzig :

Le Conservatoire de Stuttgard, qui est sous le protectorat du roi de Wurtemberg, ne compte pas moins de 508 élèves, dont 151 ont été admis l'automne dernier. Tous les pays envoient des élèves à cette école. Il suffira de dire qu'il y en a 36 de Suisse, 36 d'Angleterre, 12 de Russie, 3 de France, 1 de Turquie, 2 d'Afrique, et l'Amérique en compte 71! Les leçons, réparties entre vingt-sept professeurs, se donnent par semaine au nombre de 611.

— Pendant le mois de janvier, au théâtre de Leipzig, on a donné onze opéras. Ce sont *Hans Heiling le Vampire*, *le Templier*, *la Juive*, de Marschner ; *le Freischutz*, de Weber ; *les Joyeuses Commères de Windsor*, de Nicolaï ; *l'Africaine*, de Meyerbeer ; *Fidelio*, de Beethoven ; *le Barbier*, de Rossini ; *le Czar et le Bûcheron*, de Lortzing ; *Martha*, de Flotow ; et *le Vaisseau fantôme*, de Wagner. Onze opéras en un mois! Fécondité proposée en exemple à MM. les directeurs des théâtres subventionnés par l'État français.

— Le public de Padoue est en veine de démolir des spectacles, cette année. Ce qui est arrivé, la saison dernière, au théâtre Concordi, s'est répété l'autre soir au Garibaldi, mais avec un *crescendo* inquiétant.

Après avoir raconté le *fiasco* pyramidal d'*un Ballo in maschera*, le *Corriere veneto* décrit en ces termes la catastrophe finale : La rumeur est à son comble ; après dix minutes d'une attente tumultueuse, le public prend d'assaut l'orchestre et l'avant-scène ; les siéges, les lampes volent de toutes parts ; le théâtre ressemble à un champ dévasté par la tempête. Un délégué, ceint d'une écharpe tricolore, se présente accompagné de gardes et de carabiniers. Il est accueilli par les cris : nous voulons notre argent! La confusion est extrême. Enfin, un tout jeune homme réclame un instant de silence. Je propose, dit-il, que la recette de la soirée, prélèvement fait des frais, soit donnée aux pauvres de la ville D'unanimes applaudissements accueillent la proposition. Le public abandonne la salle en renversant tout ce qui s'oppose à son passage, et ainsi finit l'histoire!

— Sous le titre de *Francis Plante*, portrait musical, M. O. Comettant vient de faire paraître, au *Ménestrel*, une brochure consacrée au pianiste F. Planté.

La première partie de ce travail renferme les diverses opinions de la presse sur la virtuosité de l'artiste ; la seconde contient des reproductions de plusieurs journaux de province. Enfin la troisième partie est en quelque sorte la biographie de l'éminent pianiste

Digitized by Google

— Le procès relatif à *Lucia di Lammermoor* et à *la Vestale*, dont les maisons Cottrau, de Naples, et Ricordi, de Milan, se disputaient la propriété, vient d'être définitivement jugé. La Cour d'appel de Rome, par arrêt du 6 février 1874, a confirmé la sentence du tribunal de première instance en faveur de l'éditeur Cottrau, reconnu propriétaire de *Lucia* et de *la Vestale*. M. Ricordi a été condamné, pour impression abusive et débit de la partition de *Lucia*, au paiement de dommages et intérêts et de tous les frais d'appel

---

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — L'Opéra fera la semaine prochaine la reprise d'*Hamlet*, interprété par MM. Faure, Belval, Bosquin, Bataille, Ponsard, madame Gueymard et mademoiselle F. Devriès.

— L'*Esclave*, de M. Edmond Membrée, va entrer en répétitions à l'Opéra. La distribution des rôles est faite à MM. Sylva, Lassalle, Bataille, Gailhard et mademoiselle Mauduit. Il y a encore un rôle féminin à donner.

— Mademoiselle Krauss appartiendra à l'Opéra à partir du 1er janvier 1875, aux appointements de 10,000 francs par mois. Quant à l'engagement de madame Sass, il n'en est point encore question.

— Mademoiselle Krauss sera à Paris au mois de mai, et c'est à cette époque qu'il sera pris une décision relativement à son rôle de début. Il est entendu expressément que mademoiselle Krauss débutera dans un opéra nouveau..... la *Jeanne Darc*, de Mermet?

Italiens.—On a commencé à ce théâtre les études du *Stabat* et de la *Petite Messe* de Rossini, qui seront exécutés pendant la semaine sainte. Dans la *Petite Messe*, c'est mademoiselle de Belocca qui chantera les solos du contralto qui furent, à l'origine, dits par madame Alboni, à l'église de Trieste, à l'occasion des obsèques de Rossini.

Voici la distribution des *Noces de Figaro*, telle qu'elle vient d'être arrêtée :

Chérubin.	Mmes de Belocca.
Suzanne.	Heilbronn.
La comtesse	Belval.
Le comte	MM. Barré.
Figaro	Fiorini.
Basile	Benfratelli.

Opéra-Comique. — Le ténor Charelli, qui était venu chanter, il y a quel-

Digitized by Google

ques semaines *la Fille du Régiment* à l'Opéra-Comique, vient d'être engagé pour trois ans à ce théâtre.

— L'Opéra-Comique va très prochainement faire une reprise de *Mignon*, chantée par mademoiselle Chapuis et mademoiselle Priola (Philine), M. Lhérie (Wilhelm) et Melchissédec (Lothario). Mademoiselle Reine chantera le petit rôle de Frédérick.

— M. du Locle pense aussi à une reprise des *Noces de Figaro*, pour les débuts de mademoiselle Breton.

— M. Comte, prix de Rome, vient de faire recevoir à l'Opéra-Comique un ouvrage en un acte, intitulé *Beppo*.

— *Marie-Magdeleine*, le drame sacré de J. Massenet, sera exécuté à l'Opéra-Comique lés 24, 26 et 28 mars, sous la direction de M. Edouard Colonne. Mesdames Carvalho et Franck, MM. Duchesne et Bouhy chanteront les solı.

Châtelet. —.M. Justament, l'habile maître de ballet de l'ancienne Porte-Saint-Martin, vient d'être chargé par M. Hostein de toute la partie chorégraphique relative à la *Belle au bois dormant*, l'opéra féerique qui succèdera au grand succès des *Pilules du diable*.

Folies-Dramatiques. — La *Belle Bourbonnaise* passera dans la première quinzaine d'avril.

Le successeur de M. Thibault, comme chef d'orchestre aux Folies-Dramatiques, est nommé. C'est M. Herpin, second chef d'orchestre de l'Eldorado.

Concerts Frascati. — Dix jeunes chanteuses, suédoises, norvégiennes, russes et hongroises, vont prochainement débuter aux concerts Frascati. Elles exécutent un répertoire varié et original, sous la direction d'un *Kapellemeister*. C'est de Vienne qu'arrive cette nouvelle phalange féminine.

— On annonce pour le dimanche 29 mars, à 8 heures du soir, au Cirque des Champs-Élysées, un grand concert, sous le patronage de madame la maréchale de Mac-Mahon, au profit de la Société de prévoyance et de secours mutuels des Alsaciens-Lorrains. Mesdames Marie Roze, Montigny-Remaury; le quatuor vocal parisien : M. Nicot, Henriot, Solon et Graff, sous la direction de M. Heyberger; MM. Loys, Donjon, Turban, Triébert, Garigue et Dihau; l'orchestre Danbé, les chœurs de la Société Chevé, et la musique de la Garde républicaine, sous la direction de M. Sellenick, prêteront leur concours à cette œuvre patriotique et artistique.

Milan. — La première représentation d'*I Lituani*, du maestro Ponchielli, à la Scala (7 mars), avait attiré un public empressé.

On jugera du succès de l'œuvre par le nombre des rappels dont l'auteur a été l'objet : ils s'élèvent à vingt-quatre, dont quatre après l'ouverture, deux

Digitized by Google

pendant le prologue, huit pendant le premier acte, cinq pendant le second, deux pendant le troisième, et trois à la fin de l'opéra. L'exécution en était confiée à la Fricci, et à MM. Bolis, Pandolfini et Petit.

Londres.—M. Mapleson, directeur de Her Majesty's Opera, vient de publier son programme. La saison s'ouvrira le mardi 17 mars au théâtre de Drury-Lane. Les principaux opéras mentionnés au programme sont: *Il Talismano* de Balfe annoncé déjà l'année dernière, avec madame Nilsson dans le rôle principal; *Roberto Devereux*, *Fra Diavolo, Caterina (les Diamants de la Couronne), Otello, Ernani.* Voici les noms des artistes engagés : Mesdames Nilsson, Alvina-Valeria, Marie Roze, Risarelli (début), Bauermeister, Trebelli-Bettini, Macvitz, Tietjens; MM. Fancelli, Naudin, Fabrini, Marchetti, Rinaldini, Campanini, Rota, Catalani, Campobello, Borella, Zoboli, Casaboni, Agnesi; chef d'orchestre, Michel Costa; *maestro al piano*, Li Calsi; violon solo, Sainton. — Covent-Garden n'ouvrira ses portes que le 31 mars. On dit M. Gye disposé à briguer la direction, vacante dès à présent, des deux théâtres italiens de Saint-Pétersbourg et de Moscou, ce qui ne l'empêcherait pas de rester impresario de Covent-Garden, les deux *saisons* n'étant pas simultanées.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOU

Digitized by Google

TABLE

ANALYTIQUE ET ALPHABÉTIQUE

Du TOME TROISIÈME de la *Chronique musicale.*

I. — TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES.

ACHÈVEMENT DU NOUVEL OPÉRA (L'), par *M. O. Le Trioux.* — Extraits du *Journal officiel* sur l'état des travaux en février 1874..... 259

AMATI (UN PORTRAIT D'), par *M. A. H.* — Les Amati devant l'iconographie. — Le portrait d'André Amati..... 208

CANTATRICES DRAMATIQUES (LES), par *M. Paul Foucher.* — II. LA SAINT-HUBERTI.

II. — Ses appointements en 1783. — Ses grands rôles. — *La Didon*, de Piccini. — *Chimène.* — *Les Danaïdes.* — *Panurge dans l'île des lanternes* 22

III. — *L'Armide*, de Glück. — La Saint-Huberti amoureuse de Saint-Aubin. — *La Pénélope*, de Piccini. — *Thémistocle.* — *Phèdre.* — Ses mœurs. — Ses rivales. Son mariage avec le comte d'Entraigues. — Assassinat des deux époux... 104

CHANT EN ITALIE AU XVIIe ET AU XVIIIe SIÈCLES (LE), par *M. Théophile Lemaire.* — Causes de la décadence de l'art du chant. — Principes des anciennes écoles italiennes. — Solfége. — Vocalisation. — Prononciation. — Articulation..... 61

CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874, par *M. A. P.*

JANVIER. — Chronologie du 1er au 25 janvier..... 138

FÉVRIER. — Chronologie du 25 janvier au 25 février..... 233

CONCERTS (REVUE DES), par *MM. Henry Cohen.* — *H. Marcello.* — *Maurice Cristal.* — *E. N.* — I. CIRQUE D'ÉTÉ : Audition du *Messie.* — Haendel. M. Lamoureux. — CONCERT NATIONAL : *Pièces pour orchestre*, de M. Th. Dubois. *Divertissement*, de M. Lalo. *Largo* d'un Concerto d'Haendel. — CONCERT GOTTSCHALK..... 34

II. — CONCERTS POPULAIRES : *Le quatuor suédois.* — CONCERT NATIONAL : *Mazeppa*, scène lyrique de MM. A. de Lauzières et Paul Puget. *Bacchanale*, de Cherubini. *Concerto en la mineur*, de Schumann. *Gavotte*, de Glück. *Suite d'orchestre*, de Guiraud. — CONCERT DANBÉ : Trio de M. Adolphe Blanc. — CONCERTS FRASCATI : Soirée d'ouverture. — CONCERT GOTTSCHALK 79

III. — CONCERTS POPULAIRES : Prélude de l'*Arlésienne*, — de *Lohengrin.* Ouverture

Digitized by Google

des *Piccolomini*, de M. V. d'Indy. — CONCERT NATIONAL : *Concerto* pour violon, de M. Lalo. Fragment de *Jean le Précurseur*, drame biblique, de MM. L. Gallet et Albert Cahen. Fragment d'*Athalie*, de Mendelssohn. La Bénédiction des poignards des *Huguenots*. — CONCERT DANBÉ : *La Bataille de Marignan*, chant français de Clément Jannequin (1525). Fragment d'*Hippolyte et Aricie*. — SOCIÉTÉ CLASSIQUE : Soirée de réouverture. — CONCERT DU LONDON-QUATUOR, — DE MADEMOISELLE MARS, — DE MADAME SCHWINDT-MARTIN..... 125

IV. — CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — CONCERTS POPULAIRES : *Suite d'orchestre*, de M. Ten-Brink. — CONCERT NATIONAL : *Les Erynnies*, musique pour une pièce antique, de M. Jules Massenet. *Suite d'orchestre*, de M. Th. Dubois. *Mazeppa*, poème symphonique de Liszt. — CONCERT DANBÉ : *Christophe Colomb*, de Félicien David. — FESTIVAL LACOMBE..... 172

V. — CONCERTS POPULAIRES : *Patrie*, ouverture de M. G. Bizet. *Phèdre*, de M. Massenet. — ODÉON : *Marie-Magdeleine*, drame sacré, de M. Massenet. — AUDITION DE M. WEKERLIN. — CONCERT DE LA SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE DE PARIS, — DU CAPITAINE VOYER..... 220

VI. — CONCERTS POPULAIRES : *Ouverture* de M. Guiraud. — *Esquisses symphoniques* de madame de Grandval. — CONCERT NATIONAL : *Symphonie*, de M. Gouvy. — *Airs hongrois*, de Liszt. — *Rome et Naples*, de M. Rabuteau. — *Ballade*, de M. Dupont. — SOCIÉTÉ CLASSIQUE. — CONCERTS AUZENDE, — LEBOUC, — KOVALSKI... 264

CONDITIONS ÉCONOMIQUES DE LA MUSIQUE ET DU THÉATRE EN FRANCE, par *M. J. de Filippi*. — III. Vente du billet à prix fixe. — Vente du billet à prix débattu. — Avantages du système des enchères. — Effets de la liberté théâtrale en Amérique..... 12

CORRESPONDANCE. — Intérieur de l'Opéra. — Le lustre. — Les toilettes des dames à la soirée d'inauguration. — Extraits du *Journal des Modes* de 1821. 89

Dépêche de M. de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, à M. Arthur Heulhard..... 236

FAITS DIVERS. — I. — Nomenclature des travaux des théâtres lyriques en 1873. — *Travaux musicologiques*. — *Le Messie*, édité par M. Avocat. — Cinq mélodies de M. Wekerlin. — *La Chanson française*. — Décoration de madame Garcia. — Montant de la vente du numéro de la *Chronique musicale* au profit du personnel de l'Opéra..... 44

II. — Le piano de M. Joseph Chénier. — Etats de service de Mozart à dix-huit ans. La question du Théâtre-Lyrique. — Conférence de W. Tappert sur *Robin et Marion*. — L'Almanach des théâtres allemands..... 92

III. — *Le Journal officiel des Théâtres*, — *Le Astuzie femminili*. — Le nouvel *Almanach théâtral*. — Mademoiselle Nathalie Hauser. — Harpe de Marie-Antoinette au Conservatoire. — M. Guilmant, à Albert Hall (Shelfield). — Opéras destinés à être représentés en Italie dans l'hiver de 1874..... 140

IV. — *Portraits du XVIIIe siècle*, de M. A. Houssaye. — Théâtre projeté par M. Noël Martin. — Acte mortuaire de Bellini. — Mort de Justinien Viallon. — *Contes du roi Cambrinus*. — Procès de la *Branche cassée*..... 188

V. — Note de bibliographie musicale. — Concours pour le prix de Rome de 1874. Mort de Burgmüller. — Communication de M. Vianesi. — Indemnités accordées aux Sociétés musicales..... 236

VI. — Mort d'Aimée Desclée. — Commencements d'artistes. — Le Conservatoire de Stuttgard. — Le théâtre à Leipzig, — à Padoue. — *Francis Planté*. — Procès Ricordi et Cottrau..... 276

HAYDN (MICHEL), par *M. Edmond Neukomm*.

II. — Michel Haydn, maître de Weber. — Lettre à Sigismond Neukomm. — Appréciation de l'œuvre de Michel Haydn..... 119

Digitized by Google

III. — Catalogue chronologique de son œuvre gravé et manuscrit. — Son tombeau. — Ses portraits..... 161

MUSIQUE A LA COMÉDIE FRANÇAISE (LA), par *M. Jules Bonnassies.*
II. *Le Bourgeois gentilhomme. — Psyché. — La Comtesse d'Escarbagnas.* — Frais de représentation. — *Le Malade imaginaire*..... 55
III. — *Circé. — L'Inconnu. — Le Triomphe des Dames. — Le Ballet extravagant. — Esther. — Athalie.* — Extraits des comptes du régisseur..... 166
IV. — Catalogue des pièces avec musique jouées à la Comédie-Française aux XVII• et XVIII• siècles. — Arrêts concernant la musique à la Comédie..... 252

MUSIQUE CLASSIQUE (LA) ET CONCERTS POPULAIRES (LES), par *M. H. Marcello.*
III. — Les matinées littéraires de M. Ballande. — Les Sociétés chorales. — L'Orphéon. — La Société Bourgault-Ducoudray. — La Société A. Chevé. — La décentralisation..... 30

MUSIQUE EN ISLANDE, EN SUÈDE, EN NORWÉGE ET DANS LE DANEMARCK (LA), par *M. Maurice Cristal.*
I. — Le scandinavisme. — La poésie et la musique avant Gustave Wasa. — La Chanson de Regner Lodbrog. — Bournonville. — Lumbye..... 49
II. — Le Danemarck. — Le violoniste Saloman. — Mademoiselle Nissen. — Jean et Niels Hansen. — Groenland. — Rung. — Thomas Kongo. — Jean Hartmann, Schulz..... 97
III. — Weyse. — Siboni, etc. — Kuhlau, *le grand compositeur danois.* — Sa vie et son œuvre..... 209

NAISSANCE ET DÉVELOPPEMENT DES CHANTS POPULAIRES, par *M. Louis Lacombe.*
I. La musique dans la nature. — Chants des bergers chaldéens. — Caractère mélancolique des chants populaires. — Prédominance du mode mineur. — Chants scandinaves, anglais, écossais, tyroliens, italiens..... 145
II. — Les chants populaires en France..... 245

NOUVELLES.—Nouvelles des théâtres lyriques de la France et de l'étranger. (*Voir à la* Table alphabétique *les noms et les ouvrages cités.*)

OFFENBACH (PROFESSION DE FOI MUSICALE D'), par *M. Adolphe Jullien.* Offenbach, critique musical à l'*Artiste* et défenseur de Berlioz. — Vigoureuse sortie contre la petite musique. — Contradiction entre Offenbach directeur et Offenbach critique..... 193

OPÉRA-COMIQUE AU XVIII• SIÈCLE (LE RÉALISME DANS L'). — VADÉ, par *M. Charles Barthélemy.* — I. — L'ancienne Société. — Vadé. — Le genre poissard. — La Courtille. — La philosophie de Vadé..... 5
II. Vadé aux Halles. — Son caractère. — Ses essais dans l'opéra comique. — *La Fileuse. — Le Poirier. — Le Suffisant. — Les Troqueurs.* — Monnet. — Dauvergne..... 152

PAGE DE MUSIQUE (LE), par *M. Paul Arène*..... 241

THÉATRE DE L'ATHÉNÉE (LE), par *M. Arthur Pougin.*
I. — La fermeture de l'Athénée. — Sa fondation. — Sa destination primitive. — Période des Concerts. — Les solistes. — Le répertoire. — Conférences et conférenciers..... 113
II. — L'opérette bouffe. — Troupe. — Orchestre. — Répertoire. — *Les Fantaisies parisiennes* à l'Athénée (direction Martinet). — Troupe 215

THÉATRE DE MADAME DE POMPADOUR, DIT THÉATRE DES PETITS-CABINETS (HISTOIRE DU), par *M. Adolphe Jullien.*

Digitized by Google

V. — *Les Éléments.* — *Philémon et Baucis.* — Querelles de coulisses. — Brouille entre madame de Pompadour et le maréchal de Richelieu. — *Phaéton.* — *Acis et Galatée.* — *Zélie.* — *Chasseurs et petits vendangeurs.* — *Silvie.* — *Le Prince de Noisy*..... 67

VI. — Quatrième année (*26 novembre 1749. — 27 avril 1750*). — *Issé.* — *Le Philosophe marié.* — *Les Quatre âges en récréation.* — *Les Bûcherons.* — *Les Fêtes de Thétis.* — *Mignonette.* — *La Journée galante.* — *Les Savoyards.* — *Pas de six*..... 199

THÉATRES LYRIQUES (REVUE DES), par *M. Arthur Heulhard.*

I. — Italiens : *La Sonnambula.* — Menus-Plaisirs : Interdiction de *la Liqueur d'or.* — La censure..... 41

II. — Italiens : M. Devilliers. — *Lucia di Lammermoor.* — MM. Genevois et Padilla. — Mademoiselle Heilbronn. — Athénée : *Lucia di Lammermoor.* — Le maestro Graffigna. — Mademoiselle Anna Rienzi..... 85

III. — Opéra (salle Ventadour) : *Don Juan.* — Les points d'orgue de M. Faure. — Italiens : *La Cenerentola*..... 135

IV. Italiens : *Le Astuzie femminili.* — Histoire de la partition et du livret. — Le génie de Cimarosa. — Son orchestration. — Son chant. — M. Zucchini. — M. Vianesi..... 182

V. — Opéra-Comique : *Le Florentin*, trois actes, de M. de Saint-Georges, musique de M. Charles Lenepveu. — Les tribulations de M. Lenepveu. — Le livret. — La partition. — Ismaël, Lhérie, Neveu, mesdemoiselles Priola et Ducasse..... 228

VI. — Italiens : Reprise de *la Semiramide.* — La critique et la partition. — L'interprétation. — M. Padilla. — Mesdemoiselles Belocca et Belval. — M. Vianesi. 271

TRAITÉS DE FUGUE ET DE CONTREPOINT AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE (LES), par *M. Henry Cohen.* — II. — Examen du *Traité de haute composition*, de Reicha, — du *Cours de contrepoint et de fugue*, de Cherubini, — du *Traité élémentaire de contrepoint et de fugue*, d'Henry Cohen..... 16

VARIA, par *M. O. Le Trioux.* — Voir aux articles Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

ILLUSTRATIONS. — MUSIQUE.

ILLUSTRATIONS (numéro 13). — *Frontispice du Messie* d'Hændel, *tiré d'un Missel.*

(Numéro 14). — *Habit de Junon.* — *Habit d'heure de la nuit* (Costumes originaux du *Ballet des Eléments*, 1725).

(Numéro 16). — *Portrait à l'eau-forte de* Michel Haydn, *par* M. Millet.

(Numéro 17). — Portrait d'André Amati ; eau-forte par M. Lécurieux.

(Numéro 18). — *Le Page de Musique*, eau forte d'après Roybet.

MUSIQUE (numéro 13). — *Chants et symphonie pastorale extraits du* Messie d'Hændel.

(Numéro 15). — *La Bataille de Marignan, chant français de* Clément Janneqiin (XVIe siècle), réduit pour le piano.

(Numéro 16). — *Sicilienne de* Boccherini. — *Andantino du* Divertissement de M. Lalo. — *Invocation d'Electre, de* M. Massenet.

(Numéro 17). — *Récit, strophes et chœur (Meryem et les Saintes-Femmes) du deuxième tableau de* Marie-Magdeleine, drame sacré de M. Jules Massenet.

(Numéro 18). — *Cavatine de Semiramide, acte premier de* la Semiramide *de* Rossini.

Digitized by Google

II. — TABLE ALPHABÉTIQUE DES ŒUVRES MUSICALES CITÉES.

Abbesse de Nonberg (à l'), 163.
Achille à Scyros, 81.
Acis et Galathée, 35, 74.
Actéon, 143.
Adica, 163.
Africaine (l'), 44, 136, 277.
Aïda, 96, 142.
Air de ballet, 38.
Alceste, 31, 109.
Aline, reine de Golconde, 139, 209.
Allemands (à tous les), 163.
Alsace, 226.
Alzire, 204.
Amants magnifiques (les), 57.
Amour et son Carquois (l'), 217.
Amours de Ragonde (les), 75.
Am Rhein, 248.
Andante in gusto di saltarello, 229.
Andromeda et Perseo, 163.
Andromède, 170.
Angelus, 38.
Arbre de la liberté des Suisses (l'), 163.
Ariane, 24.
Arlésienne (l'), 38, 125.
Armide. 104, 176.
Artaserse, 182.
Astuzie femminili (le), 46, 140, 233.
Athalie, 47, 117, 125, 171.
A toute vapeur, 270.
Atys, 24.
Aurore joyeuse (l'), 193.
Avare (l'), 58.
Aventure au Jardin du roi (une), 211.

B

Bacchanale de Cherubini, 79.
Ballet des ballets, 57.
Ballet des Chiens (le), 203.
Ballet extravagant (le), 170.
Ballo in Maschera, 277.
Ballet des Muses, 57.
Bamboula (la), 84.
Bananier (le), 84.
Barbier de Séville (le), 44, 277.
Barbiere di Seviglia (il), 44, 99.
Bataille de Marignan (la), 125.
Bavards (les), 191, 279.
Belle au bois dormant (la), 191.
Belle Bourbonnaise (la), 191.
Benvenuto Cellini, 195.
Biancha Orsini, 141.
Bijou perdu (le), 45.
Bocchoris, 218.
Bonjour, 227.
Bonsoir voisin, 229.
Bouquet du roi (le), 155.
Bourgeois gentilhomme (le), 55, 57, 170.
Bouton (le), 240.
Branche cassée (la), 139, 190, 239.
Bravoure, 163.
Brigands (les), 114.
Bûcherons (les) ou le médecin de village, 201.

C

Café du roi (le), 229.
Caligula, 96, 141.
Canons allemands, 162.
Capricciosa (la), 142.
Caravane du Caire (la), 28.
Carnaval de Venise (le), 117.
Castor et Pollux, 132.
Caterina (les Diamants de la Couronne 280.
Cenerentola (la), 46, 135.
C'est mon ami, 226.
Chacone de Bach, 117.
Chalet (le), 196.
Chanson française (la), 45.
Chanson indienne, 45.
Chanson des recrues, 163.
Chansonnette du brigadier, 163.
Chant du Coq, 45, 226.
Chant du Départ (Le), 92.
Chanteurs et petits Vendangeurs (les), 75
Charles de France, 237.
Charmeurs (les), 194.
Chœur des Elus, 238.
Chœur des prêtres, 163.
Christophe Colomb, 172, 234.
Christus, 233.
Cid (le), 25.
Circé, 166.
Clichy (à), 196.
Cloches du soir (les), 227.
Clochette (la), 237.
Cocu (le), 58.
Colinette à la Cour, 106.
Colonie (la), 106.
Combat du Repentir et de la Conversion 163.
Commandeur (le), 2:8.
Completoriæ, 163.
Comtesse d'Escarbagnas (la), 57.
Concerto en la *mineur de Schumann*, 79.
Contessa di Mons (la). 141, 192.
Corsaire (le), 82.
Coupe du roi de Thulé (la), 44, 95, 237.
Courline, 117.
Création (la), 164.
Crispin (le docteur), 114.
Crispin musicien, 60, 170.

Digitized by Google

Croix de Diamants (la), 99.
Cubaine (la), 270.
Cyclopes (les), 132.
Czar et le Bûcheron (le), 277.
Czarine (la), 90.

D

Dagobert (la fille de), 234.
Dame Blanche (la), 228.
Damnation de Faust (la), 195.
Danaïdes (les), 28.
Dans la Forêt, 114.
Danse des Saturnales (la), 178.
Danse tchèque, 270.
Dardanus, 29, 82.
Dehors trompeurs (les), 201
Délire (le), 139.
Départ (le), 115.
Dernier amour, 40.
Désert (le), 116.
Déserteur (le), 45.
Devin de Village (le). 109,
Didon, 25, 105.
Dimanche et Lundi, 113.
Divertissement, par M. Lalo, 34, 39, 179.
Domine Deus, 117.
Don César de Bazan, 222.
Don Giovanni, 44, 116.
Don Juan, 31, 44, 94, 135, 182.
Don Juan suisse (le), 218.
Don Pasquale, 44.
Don Quichotte, 234.
Dot mal placée (la), 44, 113.
Dragons de Villars (les), 229.
Duca d'Atene (il), 142.
Duchessa di san Giuliano (la), 88.

E

Ecole des Marts (l'), 58, 184.
Electre (Invocation d'), 34.
Eléments (les), 67.
Eleonora di san Bonifazio, 88.
Elie, 128.
Elisa, 212.
Elire et Paulus, 128.
Elle (à), 163.
Enfance du Christ (l'), 197.
Enfant prodigue (l'), 115.
Entretiens galants (les), 59.
Epreuves du cœur (les), 99.
Epreuve villageoise (l'), 106.
Erigone, 202.
Ernani, 189, 280.
Erynnies (les), 39, 172.
Esclave (l'), 278.
Esquisses symphoniques, 264, 266.
Esther, 171.
Ester d'Engaddi, 88.
Euphrosine et Coradin, 118.

F

Fâcheux (les), 58.
Fanchonnette (la), 46.
Fanfale, 155.
Fantaisies sur des Airs hongrois, 264.
Faust, 27, 38, 94.
Fausto, 96.
Fauvette (miss), 194.
Faux lord (le), 105.
Favorite (la), 94. 136.
Federigo, 102.
Fête d'Alexandre (la), 32.
Fête bohême, 38.
Fêtes grecques et romaines (les), 75.
Fête de la Moisson (la), 209.
Fêtes de Thétis (les), 201.
Feu et l'Air (le), 67.
Fiancée du roi de Garbe (la), 95.
Fidelio, 117, 277.
Fiesque, 127.
Fileuse (la), 155.
Fille de madame Angot (la), 182, 235.
Fille de la Forêt (la), 122.
Fille du Régiment (la), 279.
Fleur de Thé, 114, 217.
Florentin (le), 95, 191, 228, 237.
Floribella, 211.
Folie à Rome (une). 184, 219.
Folies amoureuses (les), 184.
Fra Diavolo, 229, 280.
Freischutz (le), 31, 44, 197, 212, 277.

G

Galatée, 231.
Galathée, 44.
Gavotte de Gluck, 79.
Gelosi (i), 184.
Georges Dandin, 57.
Gilotin et son père, 142.
Gilotins (les deux), 46.
Giulio Sabino, 142.
God save the Queen, 150.
Goti (I), 96.
Graduels, 162.
Grelot (le), 44.
Gretna-Green, 44, 239.
Grotte de Ludlam (la), 211.
Guillaume Tell, 83, 94, 136, 214, 274.
Guzla de l'Emir (la), 39, 44, 114.

H

Haigen (au bocage de), 163.
Hamlet, 46. 278.
Hans Heilinge Vampire, 277.
Harpe enchantée (la), 212.
Henriette (lady), 238.
Héro, 118, 204.
Hippolyte et Aricie, 125.
Hollandais volant (le), 182.
Hommage à Grétry, 117.
Homme du jour (l'), 201.
Horreurs de la guerre (les), 217.
Hugo et Adélaïde, 212.
Huguenots (les), 31, 38, 136.

Digitized by Google

Hymne à Dieu, 209.

I

Idoménée, 117.
Ildegonda et Rizzardo, 87
Impresario in Angustie (l'), 183.
Inconnu (l'), 166, 258.
Inde (l'), 32.
Introït, 164.
Invitation à la vie champêtre, 163.
Invitation à la valse (l'), de Weber, 23, 79, 117.
Iphigénie en Aulide, 109, 227.
Iphigénie en Tauride, 118.
Issé, 199.

J

Jaloux de soi, 44.
Jean et Marie, 209.
Jean le précurseur, 125.
Jeanne Darc, 198, 278.
Jeannette (les Noces de), 134, 229.
Jeune Fille et la Mort (la), 39.
Je vous prends sans verd, 253.
Joli Grec à l'œil noir, 218.
Joseph, 36.
Journée galante (la), 203.
Joyeuses Commères de Windsor (les), 277.
Judas Macchabée. 35.
Jugement dernier (le), 238.
Juive (la), 134, 136, 197, 277.
Jules César, 35.
Jumeaux de Bergame (les), 217.
Jupiter et Europe, 74.

K

Kyrie, 164.

L

Lac (le), 45.
Lampo d'infidelta (un), 87.
Largo pour hautbois et orchestre, de Haendel, 34.
Lieder de Schumann, 117.
Liqueur d'or (la), 41, 182.
Lituani (i), 96, 141, 279.
Lohengrin, 125.
Lucia di Lammermoor, 47, 85, 94, 278.
Lucrezia Borgia, 44, 48.
Lulu, 212.
Lurline, 117.

M

Macbeth, 96, 192.
Magasin de musique (le), 101.
Magnifique (le), 237.
Malade imaginaire (le), 59, 95.
Malborough s'en va-t-en guerre, 216.
Manfred, 181.
Manfredi (il re), 143.
Marche, 38.
Marche des Gardes françaises, 270.
Marche triomphale (grande), 234,
Marche Troyenne, 266.
Maria Stuarda, 141.
Mariage forcé (le), 58.
Mariée depuis midi, 240.
Marie-Magdeleine, 34, 221, 234, 279.
Mariuliżża, 142,
Marseillaise (la), 92.
Martha, 83, 279.
Maso il montarano, 142.
Masques (les), 114.
Matrimonio segreto (il), 182.
Mazeppa, 79, 172, 234.
Méchant (le), 206.
Médée, 117.
Mère abandonnée (la), 163.
Mère coquette (la), 73.
Messe allemande, 162.
Messe latine, 161.
Messie (le), 34, 45.
Mi-carême (la), 239.
Mignon, 46, 279.
Mignoni et Fanfan, 88.
Mignonnette, 203.
Minuit, 226, 234.
Mireille, 116, 143.
Moïse, 115.
Montagne des Brigands (la), 212.
Montagne des Elfes (la), 212.
Montano et Stéphanie, 139.
Mort de Baldor (la), 103.
Mort du Christ (la), 209.
Mousquetaires de la Reine (les), 240.
Mouton enragé (le), 44.
Mouvement perpétuel, 264, 266.
Muette (la), 94.
Muletier de Tolède (le), 195.
Mupthi (le), 55.
Muses (Ballet des), 57.
Musique pour une pièce antique, 38.

N

Niagara, (le), 270.
Ninette et Ninon, 44.
Noces de Figaro (les), 31, 278, 279.
Noces de Jeannette (les), 134, 229.
Norma, 99, 188.
Nos Jardins (à), 163.
Nouveau-Monde (le), 258.
Nozze di Figaro (le), 182.

O

Obéron, 31, 83.
Ode à sainte Cécile, 116.
Offertoires, 162.
Olympiade (l'). 182.

Digitized by Google

O ma tendre Musette ! 250.
Ombre (l'), 95.
Omphale, 105.
Ondine et le Pêcheur (l'), 181.
Opéra aux Italiens (l'), 234.
Opérateur chinois (l'), 73, 200
Orage en Dalécarlie (l'), 99.
Oreste, 205.
Orphée, 27, 31, 106.
Orphée aux Enfers, 143, 182, 233.
Ossian, 117.
Otello, 280.
Ours et l'Amateur des Jardins (l') 218.
Ouverture de Concerts, 204.

P

Paganini (le spectre de), 234.
Panurge dans l'île des Lanternes, 29.
Paradis et la Péri (le), 182.
Passion (la), 191, 209.
Pasquinade, 84.
Patrie, 220, 234.
Patritius, 163.
Pattes blanches (les), 44, 240.
Pêcheur pénitent (le), 163.
Pêcheurs (les), 103.
Pelouse (sur la), 163.
Pénélope, 107.
Pepita, 113.
Péri (la), 238.
Périchole (la), 191, 239.
Pesca (la), 226.
Petite Messe, 278.
Petite Reine (la), 44.
Petites Vendanges (les), 203.
Pétrarque, 47.
Phaéton, 74.
Phèdre, 107, 220, 235.
Philémon et Baucis, 67.
Philosophe marié (le), 200.
Piccolomini, 126.
Pièces pour orchestre. 34.
Pierre Schmoll, 122.
Pierrot fantôme, 44.
Poirier (le), 155.
Polichinelle (Monsieur), 44, 114.
Polonaise de Chopin, 117.
Poucet (le petit), 217.
Postillon de madame Ablou (le), 195.
Postillon de Longjumeau (le), 229.
Poupées du Diable (les), 138.
Pourceaugnac (M. de), 239.
Pourquoi? 45.
Pré aux Clercs (le), 229.
Préjugé à la mode (le), 202.
Premier venu (le) 163.
Prince de Noisy (le), 76, 78, 206.
Princesse d'Elide (la), 257.
Promise (la), 195.
Prophète (le), 136, 175.
Psyché, 56.
Puritains (les), 188.

Q

Quatre Ages en récréation (les), 200.
Quatuor suédois, 76.
Quenouille de Verre (la), 44. 411.
Quintetti pour instruments à vent, 234.

R

Rabucor (Mme de) 233.
Radieuse, 40.
Raphaël, 44, 86.
Rat de ville et le rat des champs (le), 40.
Ravigotte (la princesse), 218.
Reine d'un jour (la), 196.
Rendez-vous galants (les), 44.
Repentir de saint Pierre (le), 163
Repos du soir (le), 163.
Requiem (deux), 163.
Richard Cœur de Lion, 44, 182.
Rienzi, 48.
Rigoletto, 44.
Riquet à la Houppe, 218.
Robert le Diable, 31, 94.
Roberto Devereux, 280.
Robin et Marion, 93.
Roi des Aulnes (le), 84.
Roi Christian est au haut du grand mât (le), 103.
Roi l'a dit (le), 44.
Rome et Naples, 264, 267.
Roméo, 82.
Roméo et Juliette, 44, 94, 143, 195.
Rose (le Roman de la), 194.
Roses de Saadi (les), 45.
Rosière d'ici (la), 44.
Rosières (les), 237.
Rouet d'Omphale, 266.
Royal Champagne, 44.
Ruines d'Athènes (les), 116, 175.
Rule Brittannia, 141.
Ruth, 80.

S

Sabots de la Marquise (les), 194.
Sacrifice des Nymphes (le), 209.
Saint-Nicolas (la), 44.
Saisons (les), 116.
Saladin (le sultan), 195.
Samson et Saül, 35.
Saturnales (les), 75.
Savoyards et les marmottes (les), 20
Scènes hongroises, 38.
Scènes pittoresques, 38.
Schiller Marsch, 115.
Semiramide (la), 46, 238, 271, 274.
Sept paroles du Christ (les), 39.
Sérénade (la), 253.
Sérénade de M. Wekerlin, 220.
Serva padrona (la), 159.
Shee conquering here comes, 141.
Sicilienne de Boccherini, 178.
Sonnambula (la), 41.

Digitized by Google

Songe d'une Nuit d'été (le), 116, 198, 239.
Stabat de Rossini, 278.
Stella cœli, 163
Stratonice, 118.
Struensée, 103, 116.
Suffisant (le), 154.
Suite d'orchestre de M. Ten Brink, 172.
Suite d'orchestre de M. Th. Dubois, 172, 234.
Suite de M. Guiraud, 38.
Sylvana, 114.
Sylvie, 75, 76.
Symphonie fantastique (la), 82.
Symphonie romaine (la), 226.

T

Talismano (il), 280.
Tancrède, 68.
Tancredi, 181.
Tannhauser (le), 47, 117.
Tantum ergo, 162.
Tartuffe, 95.
Te Deum, 117.
Templier (le), 277.
Terre (la), 73.
Thémistocle, 107.
Tibulle et Délie, 28.
Timbale d'argent (la), 44.
Tourbillons (les), 132.
Tour du Monde en quatre-vingts jours (le), 239.
Train des Maris (le), 217.
Trame Deluse (le), 183.
Traviata (la), 44, 85.
Trille du Diable (le), 117.
Trinquefort (le père), 195.
Triomphe des Dames (le), 169.
Tripilla, 142.
Trois souhaits (les), 44.
Trompeur trompé (le), 154.
Troqueurs (les). 159.
Trouvère (le), 94, 134.
Trovatore (il). 44, 84, 85.
Tulipatan (l'Ile de), 239.
Turlupin (Madame), 114, 239.

U

Ultimi giorni di Suli (gli), 88.
Urgèle (la fée), 209.

V

Vaisseau fantôme (le), 117, 277.
Val d'Andorre (le), 240.
Valet de chambre (le), 139.
Valse et Menuet, 114.
Valse de Venzano, 117.
Vengeur (le) 217.
Vêpres chorales allemandes (les), 161.
Vestale (la), 278.
Vie champêtre (la) 216.
Vie pour le Czar (la), 212
Viole d'Amour (la), 190.
Vipérine (la), 217.
Vive Henri IV! 250.

Z

Zampa, 44, 160 229.
Zélie, 75, 202.
Zorilla, 142,
Zoroastre, 132.

Nota I. — *Pour les titres d'ouvrages avec musique*, ayant fait partie du répertoire de la Comédie-Française aux XVIIe et XVIIIe siècles, *voir les articles de M. J. Bonnassies, intitulés :* Musique a la Comédie-Française, pages 56 à 60, 166 à 171, 252 à 259.

Nota II. — *Pour les titres des ouvrages* du répertoire de l'Athénée (1870 à 1874), *voir les articles de M. A. Pougin, intitulés :* Le Théatre de l'Athénée, pages 113 à 118 et 216 à 219.

Digitized by Google

III. — TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS CITÉS.

Aberg (Amy), 138.
Adam (Adolphe), 35, 93, 194, 238.
Adam de la Hale, 93.
Adenis (J.), 44.
Agar (mademoiselle), 276.
Agénois (duc d'), 7.
Agnesi, 280.
Alard, 269.
Alexandre, 9.
Alboni (l'), 273, 278.
Alkan (Charles-Valentin), 234.
Altès (Ernest), 276.
Alvina-Valerio, 280.
Amati (André), dit le Vieux, 208.
Amati (Antoine), 208.
Amati (Jérôme), 208.
Amati (Jérôme), fils de Nicolas, 208.
Amati (Joseph), 208.
Amati (Nicolas), fils de Jérôme, 208.
Amati (Nicolas), 208.
Anfossi, 24.
Antier (mademoiselle), 67, 68.
Argenson (d'), 68 à 78, 202.
Armandi (mademoiselle), 37, 132, 226.
Armingaud, 47, 132.
Arne, 133.
Arnoult, Sophie, 23.
Arnould, 155.
Artaria, 162.
Asselineau (Ch.), 237.
Assoucy (d'), 221, 241.
Auber, 45, 115, 237, 246.
Aubert, 55.
Augier (E.), 31.
Aumont (duc d'), 68.
Auvergne (d'), 159.
Avenel (Paul), 239.
Avocat (Gustave), 45.
Ayen (le duc d'), 67 à 74, 199 à 206.

B

Babet (mademoiselle), 60.
Bacchini, 142.
Bach (Sébastien), 31, 33, 126, 132, 198.
Bachaumont, 107.
Bailly (de), 47, 133.
Balfe, 133, 280.
Ballande, 30.
Ballard, 168.
Bannelier, 175.
Baneux, 269.
Banville (Théodore de), 237.
Baraillon, 58, 59.
Barbereau, 95.
Barbier (Jules) 44, 237.
Bardoux, 142.
Barré, 278.
Barthe-Banderali (madame), 180, 226, 234.
Barthelemy, 237.
Baroche, 260,
Basire, 74.
Bast, 141.
Bastonnet (mademoiselle), 169.
Bataille, 278.
Bauermeister, 280.
Bazille, 276.
Beauchamps (de), 55, 57, 58, 59.
Beaumesnil (mademoiselle de), 28.
Beer, 189.
Beethoven, 32, 45, 80, 227, 265, 268.
Béguin Saloman, 269.
Belcastel (M. de), 237.
Belgirard (mademoiselle), 37.
Bellini (Vincenzo), 186, 188.
Belocca (mademoiselle de), 46, 137, 238.
Belval (M.), 278.
Belval (mademoiselle), 238.
Benfratelli, 238.
Benoît, 68.
Bériot (de), 134.
Berlioz, 38, 79, 82, 129, 173, 175, 195, 197, 266.
Berger, 258.
Bernacchi (Ant.), 66.
Bernard (Daniel), 192, 237, 240.
Bernard (V.), 44.
Bernardi (mademoiselle Alice), 48.
Berthelier, 239,
Bertolino, 66.
Berton, 105.
Berton (François), 139.
Berton (Pierre-Montan), 138, 139.
Berton (Charles-Francisque-Montan), 138.
Beuvron (de), 200.
Bischoffsheim, 114.
Bishop, 133.
Bismark (M. de), 248.
Bizet (Georges), 38, 196, 220, 234.
Blamont (de), 68.
Blanc (Adolphe), 79, 83, 95, 269.
Blanc (Charles), 47.
Blanchard, 29.
Blau (E.), 39, 44.
Blaze de Bury, 101, 175.
Boccherini, 174.
Boieldieu, 171,
Boisjolin (M. Jacques de), 101.
Boissy, 201.
Bolis, 96, 280.
Bombara, 142.
Bonaparte, 111.
Bonnehée, 40.
Borella, 280.
Bosquin, 81, 191, 225, 265, 278.
Boucher, 155.
Bouhy, 132, 191, 279.
Boulanger, 194,

Digitized by Google

Bourdelou, 60.
Boureuille (de), 259.
Bourgault-Ducoudray, 32, 35, 39, 138, 139.
Bournonville, 54.
Boursault, 7.
Boutin (Pauline), 269.
Braga (de), 96, 141.
Brambilla (mademoiselle Teresa), 138.
Brancas (madame de), 68, 73, 74, 202.
Brandus, 236.
Breitkopf, 161.
Breton (Edouard), 143.
Brioché, 86.
Broggi, 96.
Brohan (mademoiselle Aug.), 55.
Bruch (Max), 128.
Brueys, 203.
Busnach, 240.
Bussine, 134.
Burgio (de Villa Fiorita), 96.
Burgmüller, 238.
Bury, 68, 201.
Byron (Lord), 82.

C

Cabel, 48.
Cadart, 208.
Cahen (Albert), 128, 139.
Caillaux, 142.
Cambon, 136.
Cameroy (Anne), 29.
Camille (mademoiselle), 204.
Campanini, 280.
Campen, 188.
Campobello, 280.
Campra, 188.
Cantin, 95.
Caracciolo, 142.
Caraſa, 189.
Cardailhac (M. de), 142.
Carle (André), 169.
Carles, 60.
Caron, 137.
Caron, 128, 139.
Carré (M.), 44.
Carvalho (M.), 27, 50, 95.
Carvalho (madame), 95, 143.
Casaboni, 280.
Casimir (madame), 276.
Castelmary, 96.
Castets, 134.
Castil-Blaze, 28, 104.
Castillon (A. de), 139, 268.
Catalani, 280.
Cavaillé, 141.
Cazeaux (*la petite*), 78.
Cellini, 138.
Chaîne, 234.
Chaîne, 268.
Chaix, 237.
Champenois (madame), 56
Chantepie (J.), 95.
Chappuzeau, 59.
Charnacé (Guy de), 236.
Charpentier, 58, 166.
Chartres (duc de), 200 à 206.
Chassé, 68, 78.
Chapuis, (mademoiselle) 55, 279.
Charelli, 278.
Chaubet (Ch.), 234.
Chaussée (la), 202.
Chénier (Marie-Joseph), 92.
Chennevières (M. de), 47, 236.
Chéret, 136.
Chéron, 107.
Cherubini, 17, 18, 19, 79, 81, 189, 247.
Chevalier, 142.
Chevé (Amand), 32, 180.
Chevrier (mademoiselle) 204.
Chollet, 192.
Chopin, 248.
Choron, 19.
Cico (Marie), 276.
Cimarosa, 140, 182, 233.
Clairon (mademoiselle), 26.
Clairville, 191.
Clapisson, 194, 195.
Clauessin, 167.
Clément (Félix), 95.
Clérambault, 171.
Clermont (chevalier de), 68 à 78, 199.
Clodomir, 45, 237.
Clotilde (mademoiselle), 81.
Cœdés, 191.
Cohen (Jules), 55, 56, 59, 171.
Coigny (M. de), 202.
Colblain, 174.
Colbran (mademoiselle), 273.
Collé, 154, 205.
Coligny (Charles), 45.
Colin de Blamont, 201.
Colloredo (le prince archevêque Hyeronimus), 162.
Colonne (Edouard), 82, 138, 172, 238.
Comettant (O.), 277.
Confutzée, 146.
Connell (mademoiselle), 59.
Constantin (Ch.), 83, 114.
Conuerset, 60, 167.
Costa (Michael), 280.
Copernic, 248.
Cooper, 239.
Cormon, 191,
Corneille, 30, 31, 56,
Corneille (Thomas), 166.
Coron, 44.
Cortesi, 142.
Cotuat, 183, 278.
Couperin, 177.
Courcelles, 167.
Courselles, 60.
Courtenvaux, 74, 200.
Coustou (Les), 188.
Couturier, 45.
Cramer, 101.
Crémieux (Hector), 233.
Cristal (Maurice), 35.
Croissy (de), 202.
Croisy (chevalier de), 106.

D

Dall'Argine, 184.
Dalti, 143.

Digitized by Google

Danbé, 79, 82, 129, 138, 139, 171.
Dancourt, 168, 202.
Dartaux (madame), 191.
Dassoucy, 58, 86, 221.
Dauberval, 23.
Daubray, 191.
Daunou, 92.
Dauvergne, 107, 108.
David (Félicien), 95, 172, 234, 272.
Davoud Pacha, 45.
Debassini, 137.
Deffès (Louis), 114.
Dehesse, 75, 200.
Delaborde, 47.
Delaporte, 60.
Delaunay, 55.
Deldevez, 45, 238.
Delehelle, 44, 114,
Delibes (Léo), 44.
Delioux, 95.
Delle Sedie, 137, 187.
Delsart, 233.
Denain (mademoiselle), 55.
Denne Baron, 45.
Dennery, 191.
Desbordes-Valmore, 45.
Deschamps (J.), 234.
Desclée (Aimée), 276.
Desjardins, 234.
Deslandres (Ad.), 114.
Desnoireterres, 105.
Despléchin, 136.
Dessane (Louis), 236.
Destouches, 67, 199.
Deulin (Charles), 190.
Devilliers, 85.
Devriès (F.), 81, 278..
Diabelli, 162.
Diaz de Soria, 227.
Diaz (E.), 44.
Dibdin, 133.
Didier (Henry), 92.
Dihau, 279.
Diodore. 147.
Donadio (mademoiselle), 41.
Donjon., 83, 279.
Dorat, 6, 9.
Dorndner (madame la baronne). 141.
Dozon (mademoiselle), 29, 108.
Ducasse (mademoiselle), 142, 232.
Duchesne, 279.
Dubois (le cardinal), 288.
Dubois (Théodore), 34, 37, 38, 39, 44, 114, 139, 172, 179, 234.
Dubreuil (Ernest), 44, 191.
Dufresne, 60, 167.
Dufrény, 253.
Dufriche (M.), 36, 37.
Dugué, 74.
Dumas d'Aigueberre, 77.
Du Mont, 60, 167.
Dun (M.), 199.
Dun (mademoiselle), 67, 74.
Duparc (H.), 139.
Dupeuty, 240.
Duplan (mademoiselle), 23, 107.
Dupont, 47, 133, 264.
Dupont (A.), 227.
Duport, 74, 81.
Duprat, 47.
Durand (madame), 96.
Durand et Schoenwerk, 45.
Duras (le duc de), 200 à 206.
Duval (mademoiselle Aline), 239.
Duvergès, 192.
Duvernoy, 47.
Du Vivier, 60, 167.

E

Eddas, 51.
Ella, 53.
Elwart, 190.
Enée, 27.
Ennery (d'), 239.
Entraigues (Henri de Launay, comte d'), 110.
Entsch. A. 93.
Enwalsson (Charles), 101.
Erard, 141, 226, 227.
Ernesti (M. d'), 134.
Escudier (Léon), 188.
Espaignet, 47, 133, 268.
Esterhazy (le prince), 162.
Exaudet (d'), 156.

F

Fabri, 66.
Fabrini, 280.
Fancelli, 280
Faure, 137, 139, 278.
Faustina (la), 100.
Favart (madame), 8, 205.
Favart (J.), 155.
Favel (Andrea), 129.
Félix (Lia), 143.
Fénelon, 188.
Ferté (M. de la), 23, 26, 27, 29, 106.
Ferrucci, 137.
Fétis, 17, 18, 19, 20, 87, 101.
Fiorentino, 175.
Fiorini, 238, 278.
Fischer, 134, 235.
Fleury (cardinal), 72.
Florimo (François), 183.
Flotow, 95, 238, 277.
Fontenelle, 188.
Forestier (M.), 56, 58.
Fould, 196.
Foulquier, 75, 203.
Fourtou (de), 63, 93.
Franchi, 48.
Franchomme, 174, 231.
Franck (César), 139, 279.
Franco-Faccio, 96.
Francœur, 67, 77.
François, 60.
Fréron, 7, 8, 153.
Fricci-Baraldi (madame), 96, 280.
Frise (comte de), 202.
Froehlich, 90.
Fux, 18.
Fuzelier, 28. 74.

Digitized by Google

G

Garcia (Manuel), 99.
Gailhard, 81, 116, 137, 139, 278.
Gallet (Louis), 44, 125, 128, 139, 222, 234.
Galli-Marié, 95.
Gambart, 161.
Garcia (madame Eugénie), 46.
Garcin (J.), 139.
Gardel, 29.
Garigue, 279.
Garnier, 142, 259.
Garnier (madame), 191.
Gaspard, 137, 139.
Gastinel (Léon), 233, 268.
Gaultier-Garguille, 86.
Gautier (Théophile), 188, 276.
Gautier (E.), 45.
Gavaudan cadette (madame), 27, 107.
Genevois, 85, 86, 138.
Georges (Edouard), 191.
Gerber, 101.
Gezelius, 101.
Gilbert, 238.
Gilliers, 168, 253.
Gil-Pérez, 239.
Guinguené, 24, 26, 105.
Girard (mademoiselle), 83.
Girod, 178.
Giunti Bellini, 186.
Glinka, 211.
Glück, 24, 27, 31, 79, 81, 103, 118.
Gobatti, 96.
Gobelet, 77.
Gobineau (M. A. de), 101.
Godard (Benjamin), 233.
Golisciani, 233.
Gondinet, 44.
Gontaut (M. de), 200 à 206.
Gossec, 29, 171.
Got, 55.
Gottschalk (mademoiselle), 39, 40, 84.
Gottschalk, 7, 9, 34, 80, 83.
Gouffé (Armand), 45.
Gouin, 142.
Gounod, 96, 179, 231, 239.
Gouvy (Th.), 138, 139, 264, 266.
Gozzi Carlo, 273.
Graff, 279.
Grafgna, 47, 85, 87, 88.
Grandpré (mademoiselle), 56.
Grandval (madame de), 138, 253, 264.
Grandmougin, 45.
Grangé, 44.
Gresset, 206.
Grétry, 28, 29, 106, 185.
Grimm, 26.
Grisart (Ch.), 44.
Grisi (Guilia), 99, 273.
Grisez, 47, 133, 269.
Grivot (madame), 191.
Groeland (P.), 101.
Groot (de), 95.
Gros, 190.
Guénégaud, 59.
Gueymard, 55.
Gueymard-Lauters, 137, 139, 191. 226.
278.
Guglielmi, 183.
Guillot-Gorju, 86.
Guilmant, 141.
Guillot de Sainbris, 95.
Guiraud (Eug.), 23, 38, 44, 79, 82, 114. 264.
Guion (Edmond), 238.
Gulli, 96.
Gurickx, 133, 227.
Gary, 269.
Guy de Charnacé, 45.
Gye, 143, 280.

H

Habay, 191.
Hachette, 171.
Hacker, 162.
Haendel (George-Frédéric), 32, 33, 35, 36, 37, 39, 45, 150.
Halanzier, 31, 94, 136, 191.
Halévy, 17, 239, 246.
Halévy (Ludovic), 191.
Hamilton, 77.
Hansen (Jean), 101.
Hansen (Niels), 101.
Hardouin, 199.
Hartmann, 178.
Hartman (Aug.), 102, 210.
Hartman (Jean), 102, 210.
Hasse, 100.
Hauser (Nathalie), 141.
Hauteroche, 60.
Haydn, 32, 151.
Haydn (Joseph), 121, 123.
Haydn (Michel), 119, 124, 161 à 165.
Heilbronn (mademoiselle), 85, 86, 278.
Hemming, 133.
Henriot, 279.
Hermann (Léon), 180, 234.
Hermil (Milher), 234.
Herold, 160, 237, 246.
Herpin, 279.
Heugel, 45, 236.
Heugel fils, 44.
Heuschkel, 119.
Heyberger, 279.
Hiller, 101.
Hoffmann, 107.
Hollande (roi de), 46.
Holbein, 222.
Horn, 133.
Hostein, 239.
Houssaye (Arsène), 188.
Hubans, 239.
Hubert (Joseph), 189.
Huché (Jacques-Louis), 189
Hugo (Victor), 45.
Hummel, 118.

I

Ismaël (violoniste), 134.
Ismaël, 95, 142, 190, 232.

Digitized by Google

Indy (V. d'), 125, 139.
Ingrande (d'), 95.

J

Jacquard (Léon), 47, 132.
Jacobi, 240.
Jaëll (Alfred), 47, 81, 125, 174, 221.
Jarbe, 27.
Jaime (A.), 139, 233.
Jaime fils, 44.
Janin (Jules), 45,
Jannequin (Clément), 130, 134, 176.
Jélyotte, 68, 201.
Jérome (Julien-Guillaume), 189.
Jésus, 223.
Joachim, 116.
Joinville (mademoiselle), 23.
Jones (madame), 96.
Jorres (madame), 96.
Joseph d'Arimathie, 225.
Jubal, 146.
Judas, 223
Judic (madame), 240, 276.
Jullien (Adolphe), 45, 237.
Justament, 279.

K

Kiel, 233.
Kirnberger, 103.
Kowalski, 264, 269.
Kongo (l'évêque Thomas), 102.
Koning, 235,
Krauss (mademoiselle), 46, 142, 278.
Krossing, 210.
Kruntzey, 211.
Kuhlau (Frédéric), 211.
Kuntzen, 210.

L

Laborde (M. de), 24.
La Bruère, 77.
Lacépède, 105.
Lacombe (Paul), 138.
Lacombe (M. et madame), 139.
Lacome, 44, 114.
Lagarde, 75, 78, 203.
La Grange, 56, 57, 58, 59, 60, 166.
Laguerre (mademeiselle), 22.
Lafont, 226.
La Fontaine, 84, 246.
La Harpe, 105.
Lajarte (Th. de), 95.
Lalande, 176.
Lalliet, 47, 83, 133, 192.
Lalo (Edouard), 34, 39, 125, 127, 138, 233, 268.
Lambert (mademoiselle), 67.
La Montagne, 60.
Lamoureux, 35, 37, 172, 191.
Lamperti, 102.
Langeron, 74.
Langlé, 44.
Lanoue, 203.
Lanner, 54.
Lanza, 62.
Laplace, 237.
Laporte, 169.
Laprade (Victor de), 45.
Lassalle, 278.
Lasalle (Albert de), 44.
Laujon, 75, 203.
Lauzières (A. de), 79, 80.
Lavignac, 83, 269.
Law, 188.
Lebouc, 264, 269.
Le Camus, 67.
Lecocq (Charles), 114, 196, 235
Leconte de Lisle, 178.
Lecouvreur (Adrienne), 188.
Lécurieux, 208.
Lefort, 234.
Lefort (Jules), 82.
Legros, 23.
Lemarié, 45.
Lemaure (mademoiselle), 73.
Lemerre, 237.
Lemierre (mademoiselle), 201.
Le Moine, 157.
Lemoyne, 107.
Lenepveu (Charles), 95, 228, 235.
Léonard, 174.
Léonce, 239.
Lepage, 201.
Le Rochois (mademoiselle), 74.
Leroux, 55.
Le Roy, 58.
Lesage, 31.
Lesguillon (madame), 44.
Letellier, 93.
Leuven (de), 143, 238.
Levacher de Charnois, 24.
Levasseur (Rosalie), 22, 23.
Lévy (Charles), 247.
Lhérie, 95, 279..
Lhéritier, 239.
Li Calsi, 280.
Lichtlé, 84.
Limagne, 95.
Lind (Jenny, 80, 50, 51, 212.
Lionnel, 44.
Liorat, 44, 240.
Liszt, 264.
Liszt, 141, 172, 234, 264, 266.
Litolff, 95, 191.
Livry (madame de), 200.
Locle (du), 143, 238, 279.
Lodi, 86.
Lopez, 133.
Lorenzo, 111, 112.
Lortzing, 277.
Lotti, 82.
Louis XIV, 58.
Louis XVI, 25, 28.
Louis XVIII, 26.
Louis-Philippe, 83.
Loyau de Lacy, 86.
Loys (M.), 39, 83, 279.
Lulli, 55, 56, 57, 58, 59, 95.
Lumbye (H.-C.), 54, 97, 212.

Digitized by Google

Luther, 9, 79, 141, 248.
Luynes, 71 à 78, 205.
Luzzi, 142.
Lymbye, 50, 51.
Lyser, 99.

M

Mac-Mahon (maréchale), 279.
Macvitz, 280.
Maillard (mademoiselle), 22, 109.
Maillebois (de), 200 à 206.
Mancel, 44.
Malibran (madame), 23, 46.
Mancini, 62.
Mapleson, 143.
Mara (mademoiselle), 24.
Marc Constantin, 44.
Marcello, 32.
Marcelli (Anaïs), 45.
Marchais (madame de), 68, 72, 74. 199.
Marchetti, 280.
Marchand, 60, 167.
Marcouville, 155.
Maréchal, 227.
Mariani (la), 273.
Marie-Antoinette, 226.
Marimon (mademoiselle), 143.
Marion la Vachère, 29.
Marivaux, 188.
Marmontel, 24, 31, 107.
Mars (mademoiselle Adrienne), 134.
Marschner, 277.
Marschall, 121.
Marsick, 126.
Marthe, 220.
Martin (Noël), 188,
Martinet, 48.
Marx (mademoiselle), 36.
Mas, 47, 132.
Massart (madame), 47, 133.
Massé (Victor), 80, 95, 194.
Massenet (Jules), 33, 34, 38, 39, 172, 178, 220, 279.
Mathieu Meusnier, 142.
Mathis Lussy, 236.
Maton, 83.
Maubant, 55.
Méhul, 92, 118.
Meilhac (Jules), 191, 239.
Melbourne, 133.
Melchissédec, 279.
Melfort (comte de), 77, 201 à 206.
Membrée (Edmond), 278.
Mendelssohn, 32, 38, 47, 79, 80, 115, 198, 239, 266,
Meni (Du), 199.
Mérante, 44.
Mercklin et Schütz, 115.
Mermet, 246.
Merelli, 272.
Méry, 44, 85, 234.
Métastase, 140.
Métra (Olivier), 139.
Meurice (Paul), 239.
Meyer, 240.
Meyerbeer, 103, 277.
Michel Ange, 197, 246.
Michot, 276.
Mickiewitz, 248.
Mignier (mademoiselle), 73.
Millaud (A.), 44.
Milher, 235.
Milton, 39.
Minetti (J.-B.), 66.
Misckiewicz, 147.
Molé, 170.
Molière, 3, 55, 56, 57, 58, 59, 95, 166.
Molière (mademoiselle), 59.
Monbelli (mademoiselle), 46.
Moniot (Eugène), 234.
Monnet (Jean), 154.
Montagne (La), 67.
Montardon, 227, 233.
Montigny Remaury, 279.
Montigny (madame), 47.
Montuoro, 143,
Moreau (Alphonse), 141, 171.
Moreau (mademoiselle), 199.
Morel, 29, 107.
Mortarieu (de), 44.
Morff (le peintre), 164.
Mosand, 44.
Mosnier (madame), 56.
Mothe (la), 199.
Moynet, 43.
Mozart, 31, 45, 79, 81, 92, 123, 191, 185.
Murayre, 73.
Musard, 83, 98.
Musset (A. de), 31.

N

Naderman, 141.
Naegely, 162.
Nani (Antonio), 142.
Napoléon Ier, 185.
Naudier, 280.
Neukomm (Sigismond), 121, 164.
Neveu, 142, 232,
Nibelle (Ad.), 95.
Nicolaï, 277.
Nicolini, 48, 143.
Nicot, 132, 134, 226, 279.
Nilsson (madame), 37, 50, 51, 80, 280.
Ninellon, 60.
Nissen (mademoiselle de), 50, 51, 80, 98. 99, 100.
Nivellon, 60.
Noriac (Jules), 44, 139.
Nuitter, 44.

O

Obin, 55, 190.
Offenbach, 193 à 198.
Okelly (Joseph), 84.
Ole-Bull, 50, 51, 212.
Orlando di Lasso, 31.
Ortigue (d'), 175.

Digitized by Google

Ortland, 95.
Osmond, 83.
Oswald, 93.

P

Padilla, 85, 86, 238, 273.
Paganini 127, 234, 264.
Palaprat, 170, 203.
Palatine (la princesse), 57.
Palestrina, 31.
Palomba, 140.
Palumbo, 141.
Pandolfini, 96, 192, 280.
Papillon de la Ferté, 27.
Pascal, 194.
Pasdeloup, 30, 50, 80, 172.
Pasi (Ant.), 66.
Patti (la), 48, 143.
Paulli, 210.
Paulus, 47.
Pedrotti. 114.
Pellegrin (l'abbé), 132.
Pelissié (mademoiselle), 68.
Penco (madame), 238.
Penavaire, 44.
Perelli (Ed.), 96.
Perne, 171.
Perrin, 31, 194.
Perrin (Emile), 46.
Persiani (Rosine), 99.
Peschard (madame), 240.
Peslin (mademoiselle), 23.
Pessard (Emile), 234.
Petit, 96, 225, 280.
Petterson (Marie), 138.
Petrella, 141.
Pfeiffer (Georges), 40.
Philidor, 55, 107, 171.
Philidor (l'aîné), 55.
Philippe d'Orléans, 188.
Philippot (Jules), 237.
Piccini, 24, 25, 27, 105.
Pierotti (Ermete), 213.
Pilastre des Rosiers, 108.
Pinsuti, 133.
Pisaroni (la), 273.
Pistocchi, 66.
Planté Francis, 235, 277.
Platania, 142.
Pleyel Wolf. 92, 162.
Ploen (duc de), 102.
Plunkett (madame), 55.
Poinson, 206.
Poise (F.), 44, 194.
Pompadour (madame de), 67 à 78, 199, à 207.
Ponchielli, 96, 141, 299.
Pons (le chev. de), 200 à 206.
Pons (madame de), 202.
Ponsard, 278.
Poquelin, 59.
Pottier Delalaine, 237.
Pougin (Arthur), 45, 94, 141, 237.
Poussin, 56, 166.
Priola, 95, 232, 279.
Provost, 55.
Provence (comte de), 28, 29.
Prusse (le prince Henri de), 209.
Puget (Paul). 79, 80, 81.
Pulcinella, 243.
Purcell, 133.
Puvigné (mademoiselle), 204.
Pythagore, 147.

Q

Quidor, 108.
Quinault, 73, 74.

R

Rabaud, 234.
Rabuteau, 254, 267,
Racine, 30, 31, 47.
Rachel, 252.
Raff, 134.
Raisin (l'aîné), 253.
Rameau, 31, 34, 82, 84, 132.
Rebel, 67, 77.
Reber, 95.
Reboux (Mélanie), 191.
Regnard, 253.
Regner Lodbrog, 53.
Reich (le), 121.
Reicha, 16, 17, 19, 20, 189.
Reine (La), 205.
Reine, 95, 142, 279.
Remaury-Montigny, 118.
Rencheraye (de la), 192.
Rettensteiner (le père), 164.
Réty (Emile), 277.
Reuschel, 192.
Rey (Etienne), 40, 84.
Ribeira, 222.
Ribon, 56.
Ricci (Federigo), 184.
Ricci frères, 1.4.
Ricordi.
Rienzi (mademoiselle Anna), 85, 88.
Rieux (mademoiselle de), 56.
Rillé (Laurent de), 44, 240.
Rinaldi, 88.
Rinaldini, 280.
Ritarelli, 280.
Rochois (mademoiselle le), 199.
Roger, 84, 240.
Rohan (vicomte de), 93 à 78, 199.
Rolland de Lassus, 176.
Rollet (du), 28.
Romainville, 201.
Romani, 88.
Romberg (André), 117.
Roques, 44.
Rossi (C.), 184.
Rossi, 233.
Rossi (Lauro), 141, 192.
Rossini, 115, 214, 238, 273, 277, 278.
Roter, 280.
Royale (madame), 231.
Roy (de), 67, 201.

Digitized by Google

Rouget (de Lisle), 92.
Rousseau, 142, 246.
Rousseil (mademoiselle), 132.
Roze (Marie). 143, 279, 280.
Rubinstein, 133.
Rung (Henrik), 102.
Ruelle, 47.

S

Sacchini, 25, 28, 29.
Saint-Aubin, 105, 106.
Saint Arroman (Raoul de), 140.
Sainte-Croix (madame de), 44, 233.
Sainte-Foy, 95.
Saint-Georges (de), 228.
Saint-Geniès, 45.
Saint-Huberti (la), 22 à 29.
Saint-Léon, 55.
Saint-Saëns, 132, 138, 266.
Saint-Simon, 188.
Saintow, 280.
Saint-Victor, 158.
Sahlgrenn, 210.
Salla (Charlotte), 226.
Salle (marquis de la), 67 à 78, 199.
Salieri, 28.
Saloman (Siegfried), 98, 99.
Saloman (madame), 100.
Samson, 55.
Samuel David, 227.
Sanchez, 237.
Sandeau (J.), 31.
Santerre, 188.
Sapieha (la princesse), 209,
Sarasate, 127, 139, 233.
Sarti, 20.
Sass (madame), 37, 276.
Sauvage (Thomas), 142.
Sauvage, 46.
Savart, 45.
Savoyard, *dit Orphée du Pont-Neuf*, 86.
Schlegel, 101.
Schmitt (G.) 136.
Schmügel, 103.
Schneider (mademoiselle), 239, 276,
Schrœder (Jeanne-Charlotte), 105,
Schubert, 34, 39, 84.
Schulz (Jean-Abraham-Pierre), 103, 209.
Schumann, 79, 81, 133, 174.
Schwindt-Martin (madame), 134.
Scudo, 175.
Sède (Paul de), 138.
Sellenick, 47, 279.
Séligmann, 226.
Serpette, 139, 190.
Servais de Konink, 171.
Seveste (mademoiselle), 48.
Shakespeare, 198.
Siboni, 210.
Siedle (mademoiselle), 133.
Simon (Abel), 189.
Singer (madame), 96.
Siraudin, 235.
Sivori, 174, 221, 235.
Sœderlund (Wilhelmina), 138.
Solon, 279.
Sontag (la), 273.
Sotto, 48.
Sourches (marquis de), 203.
Spontini, 31.
Staël (madame de), 49.
Stapleaux, 44.
Strakosch, 272.
Strauss, 54.
Sylva, 278.
Sylvain Saint-Etienne, 45, 46, 47, 234.
Szarvady, 47.

T

Taffanel, 26, 47, 84.
Tagliapietra, 189.
Taglioni (madame), 55.
Talexi, 240.
Talhouët ((le marquis de), 142.
Tappert (W.), 93.
Taudon, 234.
Telefsen, 80.
Ten Brink (J.), 172, 233.
Tencin (madame de), 188.
Téniers, 7, 8.
Théo (madame), 276.
Thérésa (Emma Valladon), 276.
Thévenard, 67 à 78, 199.
Thibault (madame Berthe), 137, 139, 279.
Thierry, 142.
Thierry (Edouard), 56, 59.
Thomas (Ambroise), 46, 95, 142.
Tietjens, 280.
Todi (madame), 24, 26.
Tosi, 52, 62, 64.
Tournehem (M. de), 207.
Trebelli Bettini, 280.
Tribou, 68 à 78.
Triébert, 279.
Triulzi, 86.
Trusson (madame), 73, 200.
Tschudy, 28.
Turban (A.), 47, 132, 269, 279.
Turpin (mademoiselle), 56.
Trombetta, 269.

U

Ugalde (madame), 215, 276.

V

Vadé, 5 à 11, 152 à 160.
Vacquerie, 239.
Valensin (Giorgio), 142.
Vallière (duc de la), 68 à 78.
Vaillant (M. le maréchal), 237.
Vandenheuvel-Duprez (madame), 116.
Vatier, 44.
Vaucorbeil, 95, 235.
Verdi, 81, 85, 96, 114, 142, 231.
Vergnet, 35, 36, 180, 234.

Digitized by Google

Verne (Jules), 239.
Vervoitte, 117.
Vestris, 29.
Viallon (Justinien), 189.
Vianesi, 86, 187, 238.
Viardot (madame), 46, 119, 225.
Vicentini, 75, 203.
Vidal (madame), 225.
Vieuxtemps, 127.
Vigé, 166.
Vigier (madame la vicomtesse), 189.
Villaret, 139.
Villiers (de), 58.
Villemot (Emile), 276.
Vittoria, 117.
Vogel, 95.
Vogler, 119, 123.
Voltaire, 205.
Voss, 209.
Voyer d'Argenson (de), 202.
Voyer (M. le capitaine), 172, 225, 233.

W

Wagner, Richard, 45, 47, 48, 52, 98, 126, 138, 246.
Wasa (Gustave), 52, 98.
Vasseur (L.), 44.
Watteau, 188.
Weber (Charles-Marie de), 31, 79, 80, 114, 119, 197, 227, 277.
Weber (Antoine de), 119.
Weber (François) 122.
Weber (Johannès), 33, 175.
Wechschall, 210.
Wekerlin, 33, 45, 92, 95, 133, 220, 226, 238.
Wenner, 233.
Weyse (Christophe-Ernest-Frédéric), 210,
White, 269.
Wideberg (Hilda), 138.
Wilder (Victor), 92, 175, 184.
Wolff, 92, 95.

Y

Young, 6.
Yung (Engène), 115.

Z

Zelter, 162.
Zoboli, 280.
Zucchini, 137, 187.
Zulma Bouffar, 276.

NOTA I. — *Pour les noms des* artistes, librettistes et compositeurs de la Comédie-Française aux XVIIe et XVIIIe siècles, *voir les articles de M. J. Bonnassies intitulés :* MUSIQUE A LA COMÉDIE-FRANÇAISE, pages 56 à 60, 166 à 171, 252 à 259.

NOTA II. — *Pour les noms* des artistes, librettistes et compositeurs de l'Athénée (1870 à 1874), *voir les articles de M. A. Pougin, intitulés :* LE THÉATRE DE L'ATHÉNÉE, pages 113 à 118 et 216 à 219.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

LA

CHRONIQUE MUSICALE

Revue bi-mensuelle

DE L'ART ANCIEN & MODERNE

Directeur : ARTHUR HEULHARD

DEUXIÈME ANNÉE

TOME IV

AVRIL — MAI — JUIN

PARIS

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

87, RUE TAITBOUT, 87

—

1874

Digitized by Google

Digitized by Google

ORIGINE DU CONCERT SPIRITUEL

Le Concert spirituel qui a lieu tous les ans, le Vendredi-Saint, au Conservatoire, aux Italiens et à la salle des Concerts populaires, etc., se donnait jadis plusieurs fois dans l'année. Il était destiné à remplacer les représentations théâtrales pendant le temps de Pâques et à certaines fêtes. Le Concert français des *Mélophilètes*, établi le 10 janvier 1722, et le Concert italien des *Amateurs*, organisé la même année par la marquise de Prie, unie d'intérêt avec le financier Croizat, en firent naître l'idée.

Cette solennité musicale fut fondée en 1725, par privilége du roi. Louis XV avait accordé ce privilége en faveur d'Anne Danican Philidor, hautbois de la Chapelle royale, et frère consanguin aîné du célèbre compositeur de musique et joueur d'échecs François André, à condition que

Digitized by Google

le Concert « dépendroit toujours de l'Opéra, » et que Philidor payerait à l'Académie de Musique 6,000 livres par an.

L'inauguration du Concert spirituel eut lieu le dimanche de la Passion (18 mars 1725) dans la salle des *Cent-Suisses*, connue depuis sous le nom de *Salle des Maréchaux*, au château des Tuileries. « Il commença, dit Hurtaut, dans son *Dictionnaire historique de la ville de Paris* (1776), « par une suite d'airs de violon, de *La Lande;* par un *Caprice* du même auteur, suivi de son *Confitebor*. On joua, après cela, un *Concerto*, de Corelli, intitulé *la Nuit de Noël*, et le Concert finit par le *Cantate Domine*, de *La Lande*. Il dura depuis six heures jusqu'à huit, avec l'applaudissement général de toute l'assemblée, qui fut très nombreuse. »

Pendant le cours de la première année, on vit figurer au Concert spirituel, différents instrumentistes de talent, ainsi que plusieurs virtuoses tels que mesdemoiselles Antier, Le Maure et Eremans, soprani ; le ténor Tribou, le baryton Chassé, etc. Ce dernier, qui en prenait parfois trop à son aise avec le public, fut chansonné, selon la mode du temps, sur la façon dont il ménageait sa voix :

Avez-vous entendu Chassé
*Dans la pastorale d'*Issé ?
Ce n'est plus cette voix tonnante,
Ce ne sont plus ces grands éclats,
C'est un gentilhomme qui chante
Et qui ne se fatigue pas.

La célèbre Marie de Fel, qui tint pendant plus de vingt-cinq ans le premier emploi à l'Opéra, débuta au Concert spirituel en 1732. De toutes les cantatrices qui en consacrèrent le souvenir, cette dernière y brilla le plus souvent et le plus longtemps. Elle prononçait également bien le français, le latin, l'espagnol et l'italien.

A la mort de Philidor, la direction du Concert spirituel fut confiée à Joseph Mouret, conjointement avec Simart. Mais le sieur Thuret, ayant obtenu le privilége de l'Opéra, jugea à propos de rentrer dans ses droits ; il en remit le soin à Rebel, jusqu'en 1741, époque à laquelle le nouveau directeur l'afferma 6,000 livres par an au sieur Royer, artiste ordinaire de la Chambre du roi, et maître de musique des Enfants de France. Celui-ci s'attacha le sieur Capperon, de l'Académie royale de musique. Par les soins et l'intelligence de ces deux associés, le Concert spirituel attira un grand nombre d'auditeurs. On y exécutait des symphonies, des

Digitized by Google

sonates, des concertos, des motets, ainsi que les oratorios des maîtres célèbres qui avaient travaillé *sur des paroles latines.*

La salle où se donnait le Concert spirituel changea plusieurs fois de décoration. Il n'y avait, dès le début, que des banquettes et quelques gradins élevés autour des murs. La seconde année, on y construisit des loges.

Lorsque le roi vint à Paris, après la campagne de 1744, il alla s'installer aux Tuileries ; circonstance qui nécessita la destruction de toutes les loges et des décorations de la salle du Concert. Le jour de la Toussaint de la même année, comme cette salle était occupée, on avait affiché que le Concert s'exécuterait dans celle de l'Opéra ; mais Monseigneur de Vintimille, alors archevêque de Paris, ne voulut point qu'il eût lieu dans cet endroit profane, et on ne fit point de concert ce jour-là. Rigueur, par parenthèse, qui fit dire aux Parisiens qu'on ne retrouverait pas un archevêque comme son prédécesseur, en *vint-il mille.* Le 8 décembre suivant, jour de la Conception de la Vierge, le Concert spirituel se tint dans la salle des Tuileries; il n'y avait point de loges, seulement on avait dressé des banquettes et placé des chaises dans le parterre. Enfin, en 1748, sous la direction de Royer, cette salle prit une forme toute nouvelle.

Vers les premières années du règne de Louis XVI, la salle du Concert contenait un grand orgue, touché habituellement par Daquin, organiste du roi ; l'orchestre fut mieux disposé, et un rang de loges, surmonté d'une galerie, s'étendit agréablement autour de la salle. Lorsque, par hasard, le roi et la famille royale venaient habiter aux Tuileries,—on sait que la Cour restait à Versailles, — le tout pouvait s'enlever en cinq heures et se replacer dans le même espace de temps. Après Royer, le sieur Capperon, resté seul, s'associa Mondonville, compositeur et auteur de plusieurs opéras, entre autres *Titon et l'Aurore ;* ce fut alors que le Concert spirituel acquit une nouvelle réputation, jusqu'au jour où ces deux directeurs abandonnèrent l'entreprise, qui passa par la suite aux sieurs d'Auvergne et Le Breton.

En 1776, les sieurs Gaviniès, Le Duc et Gossec, « dont les talents chéris du public faisaient le charme de ce Concert, » devinrent les directeurs du Concert spirituel.

Le Concert spirituel était une institution utile, nécessaire au progrès de l'art. « Mais, dit M. Castil-Blaze, elle fut, dès son origine, dégradée par ce mot *privilége*, mot odieux, estampé sur tous nos établissements dramatiques et musicaux. Le Concert spirituel opposait son privilége exclusif à tous les artistes assez impertinents pour vouloir chanter en public sur d'autres points de la capitale. Tous étaient contraints d'esca-

Digitized by Google

lader l'estrade élevée dans la salle des Tuileries. Quelques instrumentistes de grand talent firent connaître aux Parisiens les richesses et les nouveautés de leur génie et de leur exécution; mais, la partie vocale étant confiée aux acteurs de l'Opéra, tout progrès devenait impossible. Les violonistes, les violoncellistes français, étrangers, les frères Besozzi, de Turin, avaient montré comment on pouvait plaire, séduire en jouant des instruments à archet, du hautbois, du basson; les effets obtenus par ces virtuoses étaient ignorés du plus grand nombre des auditeurs. Les voix étaient les mêmes que l'on entendait à l'Opéra; ces voix chantaient en latin au lieu de chanter en français, telle était la seule différence que l'on pût remarquer à l'égard de la musique vocale produite au Concert spirituel de 1725 à 1753. »

Le nombre des auditions, pendant toute la quinzaine de Pâques et les jours de fêtes solennelles dont la célébration interdisait le spectacle, était de vingt-quatre ou vingt-cinq par année. « On ferme l'Opéra le jour du Vendredi-Saint, de Pâques, de Noël, de la Pentecôte, » dit l'auteur du *Tableau de Paris;* « mais l'orchestre de l'Opéra, les chanteurs et les chanteuses vont sur un autre théâtre qu'on appelle Concert spirituel, et, sous de nouvelles affiches en lettres rouges, débitent toutes les modulations de leur gosier harmonieux. Ils n'ont pas leur habit de théâtre; voilà toute la différence. On chante le *Miserere* et le *De profondis* à grand chœur, » ajoute le philosophe Mercier; « mais cela ne touche personne, religieusement parlant. Lorsque la même voix qui a chanté le rôle d'Armide ou d'Iphigénie, chante un verset d'un psaume du roi David, le roi David a l'air un peu profane. Quinault et le Psalmiste, dans la bouche de la même actrice, font sourire l'imagination. Tous ces motets deviennent des représentations vraiment théâtrales. On bat des mains et l'on parle d'un cantique sacré comme d'une ariette dans le goût italien. »

En effet, c'est aux Concerts spirituels donnés pendant la quinzaine de Pâques surtout, temps de repos pour les spectateurs, qu'avaient lieu les débuts des acteurs. Jélyotte, Poirier, La Tour, Pilot, Muguet, Legros et beaucoup d'autres ténors ou hautes-contres, furent engagés à l'Opéra après avoir satisfait à ce curieux usage, c'est-à-dire après s'être fait entendre dans des airs français, dans des airs d'opéra, comme le ténor Duparc, par exemple, qui, en 1764, débuta par l'air : *Eclatez, fières trompettes,* de *Castor et Pollux*, revêtu d'une cuirasse, coiffé d'un casque et portant l'épée au côté.

Il n'était pas moins étrange de voir des cantatrices en costume d'impératrice, de bacchante ou de simple bergère, venir, poudrées à frimas, avec

Digitized by Google

le sceptre, le thyrse ou la houlette à la main, réciter des oraisons, des litanies et des psaumes à ce concert, pour se préparer aux scènes émouvantes et passionnées du Drame lyrique.

Parmi les célébrités du Concert spirituel, on remarqua plusieurs artistes italiens, tels que Caffarelli et Guadagni; mais le plus grand nombre était composé de chanteurs français, d'un mérite reconnu. Le riche abbé Malines entre autres, basse excellente, laissa de vifs souvenirs. Il légua à sa mort, arrivée en 1778, à ses anciens compagnons les chantres de Notre-Dame de Paris, tout le vin de ses caves, lesquelles étaient, dit-on, parfaitement garnies. Jamais ces virtuoses, si souvent tourmentés de la soif, n'avaient été si largement abreuvés.

Le mardi de Pâques de l'année 1784, le Concert spirituel eut, contre son ordinaire, un succès de fou rire. Ces transports de gaieté furent excités par une symphonie d'Haydn qui termina la séance. Chaque musicien, après avoir exécuté sa partie, la mettait dans sa poche, éteignait son luminaire, prenait son instrument sous le bras et s'en allait. Tous les exécutants avaient opéré leur retraite successivement de la même façon. C'était une énigme pour l'assemblée, qui, n'y voyant que le côté comique, riait à se tordre.

Voici l'explication qu'en donnent à la fois la *Biographie d'Haydn*, publiée en allemand par Diez, le *Haydine*, recueil de lettres par Giuseppe Carpani (Padoue, 1823) et la *Notice sur Joseph Haydn*, par Framery (Paris, 1810). Les musiciens du prince Nicolas Esterhazy, à l'exemple d'Haydn leur chef d'orchestre, donnèrent un jour leur démission, sauf un vieillard sourd et infirme qui jouait du basson, et un autre des plus médiocres parmi les seconds violons, lesquels se tinrent sur la réserve. La démission acceptée, il fut convenu qu'ils ne resteraient plus que huit jours. Dans ces circonstances, Haydn s'avisa d'un expédient assez bizarre, qui a laissé des traces dans ses œuvres, et que Framery raconte en ces termes :

« Le jour fixé pour le départ, il va trouver le prince, et lui dit qu'avant de le quitter, son orchestre et lui désireraient lui donner une dernière marque de leur reconnaissance pour toutes ses bontés passées, en exécutant devant lui une symphonie nouvelle qu'il avait composée exprès pour cette circonstance : le prince y consent avec joie, et même avec attendrissement. La salle est éclairée comme en un jour de concert; chacun prend sa place accoutumée, et la symphonie commence.

« Le premier morceau, d'un style très brillant, d'un mouvement vif et gai, semblable pour la forme au début de la plupart des symphonies, mais moins étendu, fait entendre tous les instruments marchant

Digitized by Google

ensemble; suit un récit de violon exécuté par Haydn seul, qui conduisait l'orchestre, et après lequel il se lève, renferme tranquillement son violon dans l'étui, le met sur son épaule, et s'en va. Le prince, étonné, s'inquiète, et craint qu'il ne soit arrivé au maître quelque chose de fâcheux; il envoie avec beaucoup d'empressement savoir la cause d'un départ si extraordinaire au milieu d'une symphonie : Haydn charge le messager de remercier le prince de cette preuve d'intérêt, de le prier de ne point s'alarmer, et d'entendre le reste de l'exécution. Elle continue.

« Le chef des seconds violons joue un récit seul, comme l'avait fait le premier, serre ensuite son instrument, se lève et s'en va, suivi de toute sa bande; après lui et successivement le premier des hautbois, des flûtes, des clarinettes, des cors, des bassons, chacun après son récit, se retire de la même manière, dont le prince comprit fort bien l'intention, jusqu'à ce qu'enfin il ne reste plus dans l'orchestre que les deux pauvres hères qui n'avaient pas signé l'adresse, et qui terminent la symphonie par un lamentable duo.

« Le souverain d'Esterhazy, dont la bonté naturelle avait vaincu la fierté, le cœur gonflé, se précipita dans la salle où s'était rasssemblé l'orchestre, et les yeux pleins de larmes : « Mes amis, leur cria-t-il, mes vieux amis! est-ce ainsi que vous m'abandonnez! Et pourquoi m'abandonnez-vous? Comme votre prince, vous sentez que je ne puis vous demander grâce; je sens également qu'en votre qualité d'artistes vous ne pouvez pas non plus me la demander : n'y aurait-il pas moyen de tout concilier, et de faire comme s'il ne s'était rien passé de part et d'autre? » La réponse du maître et de tout son monde fut de tomber aux genoux du prince, qui le reçut dans ses bras, et tout fut à jamais oublié. »

Telle est l'origine de la symphonie facétieuse que l'on fit entendre au Concert spirituel de 1784, avec la mise en scène réglée par l'auteur. Lahoussaye et Guénin, qui faisaient les rôles des deux musiciens récalcitrants, restèrent seuls dans l'orchestre et terminèrent le finale.

Pendant la Révolution, les événements politiques reléguèrent le Concert spirituel dans la salle du Panthéon, bâtie sur la place où fut construit, depuis, l'ancien Vaudeville, rue de Chartres. En 1790, les auditions furent réduites à quinze par année; en 1791, à six, qui eurent lieu dans une salle de la rue Dauphine. La sixième et dernière se produisit le 24 avril 1791. Le théâtre Italien les renouvela en 1805.

Madame de Genlis, qui écrivait encore à cette époque, dit à ce sujet, dans son *Dictionnaire des Etiquettes* : « Nous avions avant la Révolution, pendant la semaine sainte, un très beau concert religieux, qu'on appelait le *Concert spirituel*. On n'y chantait que des hymnes et des

Digitized by Google

psaumes en musique. Le genre religieux est le plus beau de tous, parce qu'il est le plus majestueux et le plus imposant. Ainsi, sous le seul rapport de l'art, il serait à désirer que l'on rétablît ce concert, qui fournirait aux habiles musiciens les plus nobles sujets de composition. »

Comme on l'a vu, le vœu de madame de Genlis se réalisa de son vivant, un an après l'élévation de Bonaparte au trône. Aujourd'hui, le Concert spirituel est une solennité artistique consacrée, comme autrefois, à l'audition des chefs-d'œuvre religieux, tels que le *Stabat* de Pergolèse, les *Sept Paroles* d'Haydn, le *Requiem* de Mozart, la *Rédemption* d'Emilien Pacini, l'*Oratorio* d'Alary, ou les fragments et morceaux bien connus de Bach, de Beethoven, de Mercadante, de Mendelssohn, etc.. que ne manquent pas d'aller applaudir chaque année les véritables amis de l'art.

Rapportons, pour finir, une anecdote du siècle dernier, tirée de Mercier. « Que ferons-nous, demandait une femme de qualité à une autre? Voici la semaine sainte; il faut cependant faire quelque acte de piété. Eh bien! répondit l'autre, nous irons au Concert spirituel, et pendant ce temps-là, nous laisserons jeûner nos gens. »

S. BLONDEL.

Digitized by Google

L'HISTOIRE EN CHANSONS [1]

1873

VANT de reprendre la suite du travail, peu littéraire, que la *Chronique musicale* a donné dans ses premiers numéros, et comme preuve de notre désir d'être au moins un compilateur consciencieux, nous citerons d'abord les oubliés; oubliés n'est pas le mot. Il s'agit de pièces qui nous ont échappé à cause de la conformité de leur titre avec d'autres pièces semblables, ou dont la lithographie avait déjà passé sous nos yeux, mais avec un titre différent.

Sous la date de 1870, nous trouvons : *Français aux armes*, paroles de Fernand Strauss, musique de A. Pilati. — 1871, deux chansons sur l'Alsace : *Là ils ont fusillé notre mère*, et : *la Force et le courage*, toutes deux avec paroles de F. Duvert et Ed. Potier, musique de A. Pilati; — *Mourir ou vaincre pour la France*, paroles et musique de M. A. D.; — *l'Assiette au beurre*, de P. Burani et Ch. Pourny; — *Aux armes, Paysans*, de A. Philibert, H. Chatelin et Ch. Pourny; — *Salut aux marins de la France*, mêmes auteurs que pour la chanson précédente; — *J'aim' pas les lâches*, de A. Philibert et Ch. Pourny. — 1872, *Délivrance*, paroles et musique de Léon Paliard; — *le Fusil de la Liberté*, musique de J. C. Thorel; — *Alsace et Lorraine, Deuil et Espoir*, par Ostian de Saint-Aule; sur le titre se trouve le portrait de Henri V; — *Les six rois de Candide*, à M. Laurent Pichat, par Elie

(1) Voir les numéros des 15 juillet et 1er août 1873.

Digitized by Google

Remignard et A. Tac-Cohen; — *Vive l'armée,* chant de victoire, de Paul Burani (lisez Urbain) et Ch. Pourny; cette dernière pièce avait été faite, lors de la fausse nouvelle de la victoire de Wœrth; elle n'a point été chantée, quant aux paroles, mais elle reparut plus tard sous le titre : *Qu'on se souvienne*; naturellement la musique seule fut conservée; — *Les Momies*, par Rémignard et Tac-Cohen.

1873

Les premières pièces parues sont en l'honneur de Henri V : « *Foi et Espérance*, dédiée à M. le général de S., le brave entre les braves » ; les auteurs se sont méfiés de leur chef-d'œuvre, ils ont signé H. C. et C. M., cela vient de Rennes. Ce sont également deux auteurs *** qui ont composé *Hymne à la France*; le mot cantique eût été plus vrai (Angers); — *le Drapeau blanc*, paroles de J. Blanchon, musique de A. de B. (Lyon). Deux anonymes ont publié à Angers *A ma fleur de lys;* d'après le titre ils avaient composé cela en 1871; — *Il régnera*, « chant royaliste, à M. le général baron A. de Charette, » paroles de X., musique de E. du Rocher; — *l'Hymne français*, à Monseigneur le comte de Chambord, paroles et musique du marquis d'Ivry. L'auteur a dû être satisfait des vers suivants :

Il a maintenu, sans forfaire,
Tes droits, ô bannière
De Reims et d'Ivry, etc

Vive le roi, de J. Rolly et E. de Penaranda. Tous ces morceaux portent ou le portrait d'Henri V, ou la couronne avec fleurs de lys, l'oriflamme de Saint-Denis, le portrait du pape, etc.

Nous retombons dans le café-concert : *Instituteur et général*, chanson démocratique, A. Bosc et F. Trémel; — l'*Orpheline de Bazeille*, V. Anselme et A. Petit; — *Adoption* (pour les orphelins de la guerre), paroles de mademoiselle Mélanie Bourotte, musique de G. Desmoulins; — *Les deux Sœurs* (Paris et Lyon) R. Doutre et V. Pons; — *Place aux honnêtes gens*, chant républicain de F. Trémel.

Le refrain est tourné avec beaucoup de grâce :

Holà, tyrans, tueurs d'hommes et cuistres,
Disparaissez du monde des vivants ;
Soyez maudits, saltimbanques sinistres,
Rois éhontés, place aux honnêtes gens !

Digitized by Google

Il y a aussi un joli couplet qui commence par :

Hurrah, héros qui vendez la patrie,
Pitres abjects, complices des tyrans, etc.

Musset lui-même s'est rarement exprimé avec plus d'élégance. M. Frédéric Trémel est encore l'auteur (musique et paroles), de : *A bas les conquérants* et *Béranger au Paradis;* — *Le Paysan de* 1872 *ou le bon Dieu républicain*, P. Avenel et Ch. Hubans ; — *La vraie Revanche*, Villemer et Ben-Tayoux; — *le Rural*, Ribault, Duhem et P. Bernicat; — *les Déserteurs de la patrie*, Villemer, Delormel et L. Benza ; — *le Volontaire d'un an*, A. Philibert, Siégel et Ch. Moreau ; il y a dû parlé : « Plus de raie dans le milieu de la tête, ni de gilet à cœur!... ayons plus de cœur et moins de gilet ; » — *La Rançon de la France,* C. Déa et L. Demortreux ; — *le Barde des Vosges*. A. Brody ; — *J'en suis fière*, par René Gry et L. Benza; la pensée de cette chanson a un but moral qui fait l'éloge du poète : un mobile, nouveau marié, meurt à la guerre; sa jeune femme répète :

D'un héros mort pour son pays
Je suis fière d'être la femme!

La France à l'Alsace et à la Lorraine, A. M. Neveu et J. B. Rachet; c'est une chaude pièce de la revanche :

Et nous irons au fond de son empire,
Criant partout : vengeance et liberté!

Trois grands noms (Kléber, Hoche et Marceau (1)), par Ch. Théolier et L. Benza; — *Grandissez*, J. H. Bonin et J. Chabrut; — *Episode de l'armée de la Loire*, C. Déa et L. Demortreux; — *Tout français est soldat,* Max et Andréol, musique de L. Demortreux; — *La Républicaine d'Alsace*, Villemer et Delormel, musique de F. Chassaigne. L'image du titre n'est pas mal, et quant au sujet, c'est une scène de cabaret, où des Prussiens veulent forcer une Alsacienne à chanter et à boire à la santé de Guillaume. La jeune patriote répond qu'elle ne sait que la *Marseillaise :*

Ce chant, vous devez le connaître,
A vos rois nous l'avons appris ;

(1) Le général Marceau, mort à vingt-sept ans, a été mainte fois chanté sous la première République ; voyez la gravure qui reproduit un de ces souvenirs.

Digitized by Google

La République l'a fait naître
Dans la poitrine de ses fils.
Nous l'avons, dans vos capitales,
Hurlé jadis à tous les vents,
Quand sous nos marches triomphales
Croulaient les trônes allemands :
Je suis Française,
Mon pays est républicain,
Je ne connais qu'un seul refrain,
C'est celui de la Marseillaise.

Le Chant du Départ des Alsaciens-Lorrains, par Lacoste et A. Despagne; — *Donnez pour la Patrie*, par Urbain Pineau; — *Voici la liberté*, hymne à la République, Chatelin et A. Blangy; — *Adieux à la France;* sur le titre une Alsacienne :

Par la faute d'un traître,
Chez nous l'Allemand désormais
Sera notre seul maître,
C'est vrai..... mais notre ami jamais!

Ce morceau est gravé en français et en italien, paroles de Battaille, musique de Dubost.

Ce n'est plus mon Drapeau, Vatimel et Domergue. — *Là, ils ont tué ma mère*, Chatelin et Chassaigne; ce doit être une seconde édition, le même titre a déjà été cité. — *La France n'est pas morte*, Chatelin et Chassaigne.—*L'Instruction obligatoire*, G. Poyaut et J. Chabrut.— La *Délivrance*, polka militaire, par L. Dufils. — *Paysan, travailleur et soldat*, Delormel et O. Fouque. — *Au nom de la Lorraine*, Burguy et Paul Henrion.

(Refrain.)

Je hais tout refrain éclatant,
Car il faut que je vous l'apprenne,
On ne chante plus en Lorraine :
On prie, on espère, on attend.

Le Vieux Drapeau, Villemer et A. d'Hack. Voici la première strophe :

Près d'un chemin de la vieille Lorraine,
Silencieux, deux hommes à genoux,
Creusent des mains la terre auprès d'un chêne,
En se disant : le retrouverons-nous?

Digitized by Google

C'est bien ici, que pendant la bataille,
Dit l'un des deux, nous l'avons enterre..
Ami, je sens tout mon cœur qui tressaille,
Voici les plis de ce lambeau sacré :
Je te retrouve après deux ans d'absence!
En revoyant tes brillantes couleurs
Mes yeux sur toi laissent tomber des pleurs,
Mon vieux drapeau de France!

La Tache noire, A. Chérié et F. Knorr. — *La Taverne alsacienne de Sedan*, E. Hupin et L. Pierrard. — *Prions pour lui*, Ch. Pougier et Deflers. — *Le Drapeau de Metz*, Villemer et Delormel, musique de L. Benza. — *Marceau*, J. Ichaunard et R. Planquette ; ce doit être une seconde édition, titre et image nous ont déjà passé sous les yeux. — *La Marseillaise des Travailleurs*, Villemer et Ben Tayoux.— *Le Drapeau tricolore*, Brigliano et L. Chelu. — *La France nouvelle*, Vatinel et Paul Henrion. — *Les Mandataires de Dieu*, E. Remignard et Tac-Cohen :

Que de gens, maîtres, rois, apôtres,
Invoquent la grâce de Dieu,
Pour vivre du travail des autres!
Blagueurs, qui par état
Recueillez ce qu'un autre sème,
Montrez-nous donc votre mandat
Signé par Dieu lui-même.

Excusez du peu ! voilà un autographe qui serait recherché dans les ventes!

J'apporte l'espérance, J. Fauque et F. Boissière. — *L'Esprit français*, Théolier et R. Planquette. En parlant de La Fontaine, l'auteur dit :

Et pourtant dans ses bêtes
On trouve plus d'esprit
Qu'au fond des blanches têtes
Que l'Institut fleurit.

Cela n'est pas très gracieux pour les membres de l'Académie ; on voit, au reste, par ce quatrain, que l'auteur n'en est pas ; s'il y aspire, cela lui fera bien du tort. — *La Fiancée du Conscrit*, paroles et musique de F. Granier. C'est beaucoup de faire ainsi tout à la fois ;

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

AU RHIN!... AU RHIN!...

Digitized by Google

Digitized by Google

malgré cela, je crains bien que M. Granier n'arrive pas non plus à l'Académie :

Et pourtant il serait possible
Qu'une mort prompte l'eût frappé,
Ou que par quelque balle hostile
Il eût déjà été tué.....

Le fiancé revient, et la cinquième strophe commence par ce noble cri de joie, entièrement nouveau : *Merci, mon Dieu !* — *Le Coup de canon* est une fantaisie mazurke, de D. Bourgoin. — *Le Serment du Grütli*, chant national, de Nicolo Ansaldi, musique arrangée par madame Ansaldi. Comme c'est une dame, nous ne dirons rien de cette *musique arrangée.* — *La Mère du soldat*, Delormel et Maly, musique de L. Benza. — *Gloire aux Martyrs*, A. Michel et J.-C. Thorel, — *Le Fusil de la Liberté,* par Thorel. — *Masques et Visages,* Maly et Delormel, musique de L. Benza :

Et vous, ô sinistres rôdeuses,
O marchandes de volupté,
De vos longues robes fangeuses
N'insultez plus notre cité.

J. B. WEKERLIN.

La suite prochainement.)

Digitized by Google

LA MUSIQUE EN SUÈDE

EN ISLANDE, EN NORWÈGE ET DANS LE DANEMARK (1)

HISTOIRE ET MONOGRAPHIE

LE DANEMARK

V

Avec Schulz et Kuhlau, Niels-Guillaume Gade est de tous les compositeurs danois celui qui a le plus préoccupé l'Europe. Gade est pour le Danemark ce que Linblad est pour la Suède. Ce compositeur est né à Copenhague le 22 octobre 1817. Son père était fabricant d'instruments de musique; il favorisa chez l'enfant des penchants qui firent plus tard sa fortune et sa gloire. Des maîtres obscurs enseignèrent assez mal au petit mélomane le piano, le violon et la guitare, instrument alors fort en vogue, et qui a rendu familiers dans tout le Nord, à cette époque, les rhythmes importés d'Espagne et les populaires inspirations de l'Europe méridionale. Les favorables dispositions de l'enfant suffirent à réparer tout ce que son éducation musicale présentait d'incomplet et de défectueux, et, jeune encore, il mérita d'être admis comme violoniste dans l'orchestre de la chapelle royale. Vers le même temps, commencèrent ses travaux dans la composition sous la direction de Weyse. La lecture des partitions des grands maîtres acheva son éducation et détermina sa vocation de compositeur.

En 1841, Gade prit part au concours ouvert dans sa ville natale par

(1) Voir les numéros des 15 janvier, 1er février et 1er mars.

Digitized by Google

une société d'amateurs, pour la meilleure ouverture à grand orchestre. *Ossian* fut le sujet qu'il choisit pour sa composition à visée romantique. Spohr et Frédéric Schneider, élus juges du concours, décernèrent le prix à son ouvrage. Encouragé par ce succès, le triomphateur, encore à son début, chercha à se créer au cœur même de l'Allemagne musicale une notoriété qui lui permît ensuite de s'imposer victorieusement hors de son pays. Il écrivit la première de ses quatre symphonies (en *ut* mineur) et l'envoya à Leipsick où Mendelssohn trônait comme directeur des concerts du Gewandhaus. Mendelssohn lut la lettre du compositeur enthousiaste, il lut aussi la partition dont il fut charmé, et il fit au jeune maître cette réponse bien inattendue : « Vous commencez par où j'ai fini. » Le compliment était sincère. Pour preuve, Mendelssohn mit la symphonie en étude à ses concerts, et tout ce que Leipsick comptait de connaisseurs applaudit impartialement le compositeur étranger. L'impression que l'œuvre produisit dans les séances multiples où elle reparut, fut très favorable. On entendit de Copenhague le succès immense auquel ne nuisit pas le tapage des journalistes, et le roi de Danemarck octroya un subside pour que Gade entreprît une de ces excursions en Italie d'où les génies du Nord ont toujours rapporté la chaude et lumineuse effluve qui manque à leurs contrées déshéritées. Ce voyage fut de courte durée. Gade voulait jouir dans son pays de sa réputation grandissante. Il rentra donc à Copenhague, mais ce fut pour être rappelé à Leipsick, et se voir offrir la direction des concerts du Gewandhaus en remplacement de Mendelssohn à qui le roi de Prusse venait d'assurer une position honorable à Berlin. Un pareil poste en Allemagne était significatif, et la succession du compositeur qui a écrit *Paulus*, la *Symphonie écossaise* et *le Songe d'une nuit d'Eté*, était pour le maître danois d'autant plus honorable que c'était Mendelssohn lui-même qui le nommait son héritier.

Pendant son séjour à Leipsick, Gade fit preuve de beaucoup d'activité, d'intelligence et d'invention. Il composa et fit exécuter sa seconde et sa troisième symphonie, deux ouvertures, une grande cantate de fête, une sonate pour piano et violon, un quintette et un ottetto pour des instruments à cordes, diverses pièces pour le piano, des chants à voix seule avec piano et à plusieurs voix, et enfin un poème dramatique intitulé *Comala* pour voix seules, chœur et orchestre. « Ces compositions, — a écrit Fétis, — malveillant écho de malveillantes critiques, — n'indiquent pas en Niels Gade la faculté de création. La nature des idées de ce maître, l'enchaînement des périodes, le style enfin dérivent évidemment de la manière de Mendelssohn et de Schumann et l'engouement de Leipsick

Digitized by Google

au moment où l'Allemagne disputait le compositeur danois à sa patrie, l'enthousiasme de la Saxe pour les œuvres du compositeur de Copenhague, ne pouvait que se dissiper bien vite quand la monotonie de ce style épuisa enfin la patience des dilettantes. »

Fétis attribue ici au public contre Gade, son inconcevable antipathie pour Mendelssohn, et son dédain, plus juste et plus motivé, pour toute cette nuée de parasites compositeurs dont tout homme en vogue devient le modèle, et qui, se dispersant ensuite dans toutes les voies banales, ne laissent aucune trace. Gade procède de Mendelssohn, et il a été dépassé par Schumann. Sa place est entre les deux compositeurs, et il n'est ni le plagiaire de l'un, ni le modèle de l'autre. Entre ces deux maîtres, auxquels il confine, il est resté lui-même. Non, Gade ne fut jamais un imitateur. Si, un moment, par suite des circonstances de sa vie, il sembla flotter dans le sillage de Mendelssohn, il reprit bientôt sa route à lui, en hardi navigateur qui porte, sur son navire, et sa boussole et sa fortune. Fétis, semblablement à ce qu'ont fait dans tous les temps les critiques à courte vue, s'attaquait à des tendances qui le contrariaient, à des théories dont il ne se rendait pas compte, et qui, à tort ou avec raison, lui étaient incompatibles. Niels Gade, Mendelssohn, Berlioz, Schumann, Wagner, sont les têtes de turc sur lesquelles frappent à tour de bras, et sans bien regarder ce qu'ils frappent, certains esthéticiens qui ne veulent écouter qu'avec le cornet acoustique, auquel sont habituées leur partiales oreilles. Ils amalgament dans leurs implacables réprobations ce qui ne doit pas être confondu, ce qui n'a ni ressemblance ni parenté, ni même origine ni même destinée. Wagner, Berlioz, Schumann, Mendelssohn, n'ont de ressemblance que pour les sens obtus devant lesquels se confondent tous les temps et tous les horizons. Chacun de ces maîtres est revendiqué par des partisans fort divergents. L'école de l'avenir, elle est aussi multiple, aussi infinitésimalement divisible que l'école du passé. Cette menaçante musique de l'avenir ne s'est-elle pas dressée provocante et outragée dans toutes les époques et n'a-t-elle pas toujours démérité soit les blâmes, soit les éloges qu'on lui distribue avec une si grande maladresse et une si petite opportunité? Cette poussée invincible de la réforme des idées, — rajeunies, renouvelées, souvent ressaisies sur le passé que les savants ignorent avec tant d'impudence, — elle blesse les gens dont la marotte est de ne connaître, de n'aimer, de n'accepter que les moules vieillis, que les procédés connus, que les formes accommodées, vulgarisées, fourbues, que ce qu'on apprend aux conservatoires, que ce qu'on entend aux académies, aux instituts, que ce qu'on enseigne chez les professeurs

Digitized by Google

les plus abétis, que ce qui s'achète chez le falsificateur le plus officiel des drogues doctrinales. Ces braves gens sont aidés dans leurs préventions par le fait heureux que ces antiques procédés, ces formules aujourd'hui démodées, ont à leur heure accompagné de bonnes choses; mais, il ne faut pas plus les louer de ce qu'ils ont, par inadvertance, travaillé à la manifestation du beau, qu'il ne faut leur pardonner leur goût perverti pour ce qui est ranci, gâté, vicié, pourri à la moelle, dépenaillé par l'usure et la vétusté. Il ne faut jamais oublier que c'est le renouveau qui les effraie, le printemps qui les offusque, le soleil renaissant qui leur brûle les yeux, les chantantes statues de Memnon qui leur abasourdissent les oreilles et qui les font, sans qu'ils sachent pourquoi, aboyer de de leurs museaux sans dents contre tous les efforts héroïques ou imbéciles des novateurs badauds ou des trouveurs insatiables, des tripoteurs d'inventions insensées ou des pionniers de génie. Incapables et envieux, ils ne savent ni procéder au bien ni s'utiliser contre le mal. C'est le mal qui les attire; c'est contre le bien qu'ils font leur police. Les ennemis de tout progrès, ce sont ces jocrisses malfaisants, et il faut les dénoncer partout et toujours, car c'est à eux que les places sont données, à eux que les honneurs sont accordés, devant eux que les chapeaux se lèvent avec respect. Les uns insultent Wagner, outragent Beethoven; les autres s'attaquent à Boccherini, à Paisiello; nient Rossini, Halévy, Verdi, Félicien David. L'un aime le Nord et voudrait qu'on supprimât tout ce qui palpite au soleil; l'autre préfère les écoles méridionales et anéantirait Bach, Haendel, Spohr, Schumann. Voici un badaud qui ne jure que par Raphaël; il n'aime pas Shakespeare, ni Byron, ni Dante, ni Eschyle. Voilà un sot qui n'admire qu'Albert Durer et qui proscrit l'Arioste, Cervantes, Rabelais, George Sand et Michelet, qui sans doute en est mort. Ce gaillard-ci n'admet que Boucher, et, là, ce monsieur vous prouvera que dans Offenbach se trouve toute la bible musicale. Haro sur ces baudets! Puisque de leur regard louche ils ne voient qu'un côté de l'horizon, c'est qu'ils sont borgnes; qu'on leur bouche cet œil mauvais qui ne veut pas tour à tour regarder au couchant et au levant! Qu'on leur crève le tympan, à ces musiciens qui radotent mélodie, harmonie, enharmonie, rhythmes, sonorité, composition, transposition, école italienne, école allemande, et qui n'ont jamais éprouvé une sincère ivresse d'art, de littérature, d'esthétique ou même de sport dans la libre campagne! L'important n'est-il pas de jouir au lieu de se casser à des sornettes sa bête de tête! Que ce soit Palestrina, Haendel, Mendelssohn, Bellini, Rossini ou Wagner qui, près du ruisseau jaseur, sous les verdoyants halliers, no u ait préparé le repas dans la halte de chasse, faut-il se chagriner et refu-

Digitized by Google

ser les plats assortis pour notre vaillant appétit ? Et ne faut-il pas remercier la nature prodigue qui nous donne le jour éblouissant et laborieux, puis la nuit pacifiante et peuplée de tremblantes étoiles, le Nord nuageux et le Midi splendide, Albert Durer, Holbein, Rembrandt, Ruysdaël, Téniers, Le Titien, Léonard de Vinci, Andrea del Sarto, Le Corrége, Velasquez, Zurbaran, Ribera, Goya, et aussi notre Le Poussin, notre Claude Lorrain, et notre Prudhon, avec son sourire trempé d'inconsolables désespérances, et aussi notre Vatteau, l'idéal et mélancolique peintre des galantes allégresses ? Bénie sois-tu nature qui nous as libéralement octroyé la vieillesse vénérable et l'enfance divinement gracieuse, la fiancée désirable et l'épouse aux seins gonflés, et les vieux grands parents dont les mains versent sur nous les solennelles bénédictions ! Bénie à jamais sois-tu nature généreuse et féconde qui nous as donné les astres, les fleurs, les fruits, l'amour et l'amitié, les virginales réjouissances et les cuisantes voluptés, et les rires et aussi les larmes saintes pour pleurer ceux que nous aimons, quand l'infidélité, l'absence, le tombeau nous les ont ravis. Ah ! prenons toutes les joies et ne les comptons pas ; ne refusons pas même la tristesse ! Dans un grand cœur, dans un noble esprit, il y a place pour tout comprendre, pour tout aimer, pour tout sentir. Quant aux cerveaux étroits, aux cœurs aigres, aux critiques châtrés, laissons-les pérorer dans leur désert. Vivons ! Eux, ils ne savent pas vivre. Aimons ! Pendant toute leur existence, tout ce qui est aimable a passé devant eux, et ils n'ont pas aimé. Ils n'aiment pas, ils ne vivent pas, ils ne savent même pas mourir. Ils savent blasphémer, blasphémer contre l'art, la nature et la vie, le bonheur et la lumière. En vérité, ces gens-là sont naïfs, s'ils ne sont pas insensés. C'est un motif pour les plaindre. Mais aussi ils sont méchants, et c'est un motif non pas pour les haïr, ils n'en valent pas la peine, mais pour les dédaigner... et les écarter de notre chemin.

Niels Gade n'appartient que par la tangente à l'école de Berlioz, de Mendelssohn, que Fétis poursuivait faute d'être assez jeune pour se ratrapper sur Wagner. Ses compositions sont restées vivantes dans les faveurs du public allemand et scandinave, et l'on se rappelle qu'elles ont été très bienveillamment accueillies lorsque M. Pasdeloup nous les révéla dans ses concerts populaires, où tant de musique étrangère a été exposée au jugement éclairé d'un public évidemment d'élite. C'est un naturaliste que Gade, pour nous exprimer comme M. Blaze de Bury qui l'a étudié à Leipsick même, et que nous reproduirons ici dans tout son commentaire. C'est un naturaliste en ce sens que le chef contemporain de l'école danoise apporte au plus haut degré dans ses compositions

Digitized by Google

le caractère et la couleur du sol où il est né, et que l'on entend à travers sa musique passer ce souffle qui est, dans l'art, l'indispensable élément de la vie d'un peuple. Son style respire, en effet, la grandeur sauvage un peu abrupte qui est comme le caractère particulier des races du Nord et c'est le principal mérite de cet auteur d'avoir su garder l'empreinte scandinave dans ses œuvres diverses, dans ses symphonies et surtout dans sa *Comala*, qui est son œuvre capitale par la puissance de l'instrumentation, la verve mélodique, l'originalité de la composition et l'inattendu des effets.

Comala est un intermède-symphonie, une de ces œuvres instrumentales mêlées de récits, de cavatines et de chœurs, espèce d'oratorio, moins l'idée religieuse, comme en écrivaient à cette époque tous les symphonistes occupés à chercher de ce côté des chemins non piétinés par les bottines en vernis, machinées à la confection pour les petits crevés de la musique. Ossian en est le héros. Gade a mis en musique l'œuvre même de l'Homère calédonien, sujet national, s'il en fut en Scandinavie, puisqu'au dire des archéologues et des commentateurs, une ode symphonique du même acabit, avec variante si l'on veut dans les instruments, et la mélopée, se chantait avec les formes du temps, en action et non théâtralement dans un fade concert, devant les chefs rassemblés dans leurs palais, dans les occasions solennelles.

Après avoir quitté Leipsick, Mendelssohn, dans ses nouveaux emplois de directeur général de la musique du roi de Prusse, se trouva dès l'abord très entouré et très fier. Il s'établit à Berlin et écrivit pour le service de la cour, la musique intercalée dans les tragédies antiques, l'*Antigone*, l'*Œdipe roi* et *Athalie*. Ce fut aussi à Berlin qu'il composa les morceaux introduits dans le *Songe d'une Nuit d'été*, de Shakespeare, dont l'ouverture avait été écrite environ dix ans auparavant. Cependant les honneurs et la faveur dont il jouissait près du roi ne purent le retenir dans la capitale de la Prusse, où il ne trouvait pas la sympathie que lui avaient unanimement montrée les dilettantes de Leipsick. La froide bienveillance des Berlinois le décida sans doute à retourner dans la ville où tous les bonheurs lui avaient souri. Dès son arrivée, la musique avait, jadis, pris un nouvel essor à Leipsick. Son heureuse influence s'y était fait sentir non-seulement dans les concerts, mais dans les sociétés de chant et de musique de chambre. Les musiciens de Leipsick réclamaient de lui qu'il se fît aussi entendre comme virtuose sur le piano, et ses facultés diverses d'artiste, de virtuose, de compositeur et de chef d'orchestre, comme aussi d'honnête homme ayant un cœur ouvert aux délicieuses joies de la famille, y

Digitized by Google

étaient toutes satisfaites avec amitié et dévouement. Par reconnaissance pour la situation florissante qui avait été faite à la musique, grâce à Mendelssohn, dans cette ville importante de la Saxe, l'Université lui avait conféré le grade de docteur en philosophie et beaux-arts, et le roi de Saxe l'avait nommé son maître de chapelle honoraire. Enfin, Mendelssohn, à cette époque, épousait la fille d'un pasteur réformé de Francfort sur-le-Mein, femme aimable, dont la bonté, l'esprit et la grâce firent le bonheur de la vie trop courte du poète musicien d'*Elie* et de *Paulus*. On conçoit donc l'ivresse qu'il éprouva à quitter la ville gourmée de Berlin pour rentrer à Leipsick, où tant de ferventes sympathies l'attendaient, et où avec déférence lui fut rendue la position de directeur des concerts. Mais pour Niels Gade, dès ce moment, la situation devint difficile, délicate et fausse. Quoiqu'on lui eût offert une place de professeur au Conservatoire de Leipsick, et que lui-même il se fût désisté en faveur de Mendelssohn, il sentit la nécessité de quitter la ville et de rentrer dans son pays. Il accepta à Copenhague une place d'organiste de la cour et la direction de l'orchestre de la Société des concerts. Quand Mendelssohn mourut, Leipsick lui rendit de nouveau la direction de ses concerts et c'est dans ce poste qu'il s'établit jusqu'au moment où la guerre du Shleswig le rappela en Danemarck.

Les autres compositions de Gade sont des morceaux pour piano, pour piano et violon, des chants pour des voix d'hommes à quatre parties, et surtout des chants nationaux, des chants populaires scandinaves arrangés pour piano, des chants d'amour, un chœur avec orchestre, *la Fille du roi*, tirée d'une ballade populaire du Danemarck, des lieder dans le style populaire danois pour deux sopranos avec piano, une ouverture écossaise (en *ré*) à grand orchestre, intitulée *Dans les montagnes*, un poème dramatique d'Andersen en langue danoise, une ballade sur les traditions populaires du Danemarck pour des voix seules, orchestre et chœur, et enfin l'*Ossian*, qui signala ses débuts et qui avec *Comala* reste l'œuvre capitale du maître. Cette œuvre couronnée à un concours formé par une société de dilettantes copenhaguais fut publiée aux frais de l'association. Elle reste le dernier mot de la génération musicale et spontanément émise dans le Danemarck, et peut-être dans toute la Scandinavie. C'est l'opinion de l'éminent critique qui a signalé Gade à la France, à l'Allemagne et à l'Angleterre, et nous la ratifions trente ans après qu'elle a été émise.

Au moment où paraît cet article, notre compositeur danois, Niels Gade, dont la musique est très goûtée en Hollande, dirige en personne l'exécution de quelques-unes de ses œuvres les plus importantes aux

Digitized by Google

Concerts de la Société *Cœcilia* et *Félix Méritis*. Niels Gade est d'ailleurs toujours prisé à Leipzig. Dans le neuvième concert du Gewanhaus consacré à la mémoire de Weber, le programme ne parlait que des ouvrages du compositeur romantique par excellence. Une seule exception a été faite, et c'est pour une symphonie de Niels Gade. En outre, Niels Gade inspire les compositeurs de son pays. Au premier Concert du Gürzenich, à Cologne, on a exécuté une *Nordische suite* (suite du Nord) pour orchestre, composition nouvelle d'un musicien danois, Asger Hamerik. On a beaucoup goûté le coloris particulier dont l'auteur a su revêtir son œuvre, grâce au choix des motifs et à l'instrumentation. Le meilleur éloge qu'on en ait fait, c'est de reconnaître dans cette œuvre l'inspiration et l'influence de Schulz et de Niels Gade.

VI.

Les échos d'*Ossian*, les *Nachklânge Von Ossian* et cette ravissante ouverture qui s'appelle *in the Highlands*, sont le résumé poétique et plein d'intérêt des mélodieuses impressions de l'Ecole romantique. *Ossian*, remarque M. Blaze de Bury, *Ossian* et les *Montagnes d'Ecosse* sont la préoccupation du Scandinave cherchant, à travers l'espace et les siècles, ses affinités originelles. Walter Scott a écrit d'excellentes pages sur les traces que les peuples de la Scandinavie ont laissées de leur occupation dans les points extrêmes de la Calédonie, dans les îles Orkney, par exemple, et c'est une tendance familière au genre des artistes du Nord de s'approprier ces traditions ossianiques, d'y revenir à toute occasion, et de s'oublier même à les revendiquer sans trop d'injustice comme leur appartenance propre.

MAURICE CRISTAL

Digitized by Google

VOLTAIRE, PIRON ET *SÉMIRAMIS*

La reprise de *Semiramide*, au Théâtre-Italien, nous a mis en chasse à travers nos collections de documents.

Le libretto du célèbre opéra de Rossini est imité de celui que Desriaux avait rimé pour Catel, et qui fut joué à l'Opéra en 1802. Mais la tragédie lyrique de Desriaux n'était elle-même qu'un décalque plus ou moins adroit de la *Sémiramis* de Voltaire, représentée à la Comédie-Française, en 1748.

Déjà la reine de Babylone avait inspiré plusieurs poètes dramatiques :

1647. — *Sémiramis*, tragédie de Gilbert ;

1647. — *La véritable Sémiramis*, tragédie de Desfontaines (Th. du Marais) ;

1716. — *Sémiramis*, tragédie de madame de Gomez ;

1717. — *Sémiramis*, tragédie de Crébillon ;

1718. — *Sémiramis*, opéra en 5 actes de Roy, musique de Destouches ; avec un prologue intitulé l'*Education d'Hercule*.

Cette tragédie lyrique fut, à la vérité, peu goûtée ; et on en critiqua les vers, aussi bien que la musique dans le couplet suivant :

Sémiramis,
Au rapport de ceux qui l'ont vue,
Sémiramis
Ne meurt pas des coups de son fils.
Les vers l'avaient fort abattue,
Mais c'est le mauvais air qui tue
Sémiramis.

1748. — *Sémiramis*, tragédie de Voltaire.

Digitized by Google

Les divers poèmes dramatiques de Voltaire avaient été mis à l'épreuve de la parodie. Les comédiens italiens n'en manquaient pas un; et ils avaient donné successivement :

M. Bolus, parodie de *Brutus;*
Les Enfants trouvés, parodie de *Zaïre:*
Le Mauvais ménage, parodie d'*Hérode et Mariamne*;
Œdipe travesti, parodie d'*Œdipe ;*
Les Dommages, parodie d'*Alzire*.

Mais M. de Voltaire n'entendait point être turlupiné de cette sorte ; et les plaisanteries des Italiens mettaient son orgueil au supplice. Lorsqu'en 1748, il donna sa *Sémiramis*, les Bouffons de l'Hôtel de Bourgogne s'apprêtèrent comme de coutume à lui décocher de leurs traits; et ils auraient joué leur parodie à Fontainebleau devant la cour, si la reine n était intervenue à temps.

Voltaire, en effet, avait écrit à cette princesse une lettre où il se montra affolé de dépit. Voici cette épître éplorée où le caractère d'un grand homme se décèle par ses plus petits côtés

« Madame,

« Je me jette aux pieds de Votre Majesté. Vous n'assistez aux spectacles que par condescendance pour votre auguste rang; et c'est un sacrifice que votre vertu fait aux bienséances du monde. J'implore cette vertu même; et je la conjure *avec la plus vive douleur* de ne pas souffrir que ces spectacles soient *déshonorés* par une *satire odieuse* qu'on veut faire contre moi, à Fontainebleau, sous vos yeux. La tragédie de *Sémiramis* est fondée d'un bout à l'autre sur la morale la plus pure, et, par là du moins, elle peut s'attendre à votre protection. Daignez considérer, Madame, que je suis *domestique du Roy*, et par conséquent *le vôtre*. Mes camarades, les gentilshommes ordinaires du Roy dont plusieurs sont employés dans des Cours étrangères, et d'autres dans des places très honorables, m'obligeront à *me défaire de ma charge*, si je subis devant eux et devant toute la famille royale un *avilissement aussi cruel*. Je conjure Votre Majesté, par la grandeur et la bonté de son âme, et par *sa piété*, de ne pas me livrer ainsi à mes ennemis ouverts et cachés qui, après m'avoir poursuivi par les calomnies les plus atroces, veulent *me perdre* par une flétrissure publique. Daignez envisager, Madame, que ces parodies satiriques ont été défendues à Paris pendant plusieurs années. Faut-il qu'on les renouvelle pour moi seul sous les yeux de Votre Majesté? Elle ne souffre pas *la médisance* dans son cabinet, l'autorisera-t-elle devant toute la Cour? Non, Madame, votre cœur est trop juste pour ne pas se laisser toucher par mes prières, et par *ma douleur*, et pour faire mourir *de chagrin et de honte* un ancien serviteur, et le premier sur qui sont tombées vos bontés. Un mot

Digitized by Google

de votre bouche, Madame, à M. le duc de Fleury et à M. de Maurepas, suffira pour empêcher *un scandale dont les suites me perdraient.* J'espère de votre humanité qu'elle sera touchée, et qu'après avoir peint la vertu, je serai protégé par elle.

« Je suis, etc.....

« VOLTAIRE. »

La lettre fit tout l'effet que son auteur en attendait. La représentation de la parodie de *Sémiramis* fut contremandée. Voltaire put se croire à l'abri des morsures de la satire. Mais sa quiétude fut de courte durée. Bientôt il sentit qu'on lui enfonçait des aiguilles entre chair et cuir. C'était Piron, son tourmenteur juré, qui rimait une chanson, que tout Paris répétait quelques jours après sur l'air : *Laissons-nous charmer...* de l'opéra de *Pyrame et Thisbé.* — Voici ces couplets :

L'INVENTAIRE.

Que n'a-t-on pas mis
Dans Sémiramis ?

Que dites-vous, amis,
De ce beau salmis?
Blasphèmes nouveaux.
Vieux dictons dévots,
Hapelourdes, pavots,
Et brides à veaux,
Mauvais rêve,
Sacré glaive,
Billet, cassette et bandeau,
Vieux oracle,
Faux miracle,
Prêtres et bedeaux,
Chapelle et tombeaux.

Que n'a-t-on pas mis
Dans Sémiramis ?

Tous les diables en l'air,
Une nuit, un éclair
Le Fantôme du Festin de Pierre,
Cris sous terre,

Digitized by Google

Grand tonnerre,
Foudres et carreaux,
États-généraux.

Que n'a-t-on pas mis
Dans Sémiramis ?

Reconnaissance au bout,
Amphigouris partout,
Inceste, mort-aux-rats, homicide,
Parricide,
Matricide,
Beaux imbroglios,
Charmants quiproquos.

Que n'a-t-on pas mis
Dans Sémiramis?

On a pu juger par la lettre de Voltaire à la reine, de l'état d'esprit dans lequel il se trouvait. On jugera aussi aisément des cuisantes douleurs que la chanson de Piron dut causer à l'auteur de *Sémiramis.*

Mais quel abîme sépare donc nos mœurs actuelles de celles d'il y a cent ans? Les auteurs d'aujourd'hui, loin de redouter la parodie de leurs œuvres, la considèrent comme une preuve de succès, et parfois en sollicitent l'honneur avec un empressement..... qui étonnerait bien Voltaire!

E. MULSANE

Digitized by Google

REVUE DES CONCERTS

CONCERTS POPULAIRES : Symphonie en *ut majeur* de Schumann. *Ouverture symphonique* de M. Salvayre. La *Madeleine au désert* de M. E. Reyer. — CONCERT NATIONAL : *Adagio* et *Tempo di minuetto* de M. Vaucorbeil. *Sérénade* de M. Gouvy. *Andante* et *finale* d'une symphonie de M. Widor. *Scènes pittoresques* de M. Jules Massenet. — CONCERT DANBÉ : *La Fête d'Alexandre* de Haëndel. — SÉANCE DE M. MORTIER DE FONTAINE — SALLE HERZ : Concert organisé par M. Verger. — MATINÉES CARACTÉRISTIQUES DE MADEMOISELLE MARIE DUMAS.

ONCERTS POPULAIRES. — *Sixième Concert de la troisième série.* — Ce Concert, extrêmement nourri, abondait en belles choses ; mais, selon mon habitude, et vu l'espace restreint qui m'est réservé pour rendre compte des divers Concerts, je me bornerai à parler de la première audition de la symphonie en *ut majeur*, de Schumann. Cette symphonie est de bien loin la plus claire et la plus facile à comprendre de toutes les œuvres que j'ai entendues de ce maître, sans excepter même son quintette. Il s'y trouve de très grandes beautés. Le premier allegro et le scherzo qui le suit, précédant l'andante, sont remplis de chaleur. Schumann n'y tombe que très rarement dans la confusion, et encore n'est-ce jamais pour longtemps. L'andante est fort beau, surtout au commencement, qui est en *ut mineur*, auquel succède un superbe chant en *mi bémol majeur*. Malheureusement, la fin de ce morceau est longue et se perd en divagations ; mais le finale, qui se rattache à l'andante par un *attacca subito*, débute par un motif d'un rhythme bien marqué et très chantant. Ce motif se développe parfaitement au milieu d'une instrumentation soignée et brillante, et le finale se termine sur une belle cadence plagale.

Septième Concert. — Les *anciens* ont eu les honneurs de la séance ;

Digitized by Google

Beethoven, avec sa symphonie en *ut majeur*, Gluck, avec un fragment d'*Orphée*, Meyerbeer, avec sa magnifique marche intitulée : *Schiller*, et Spontini, avec un air de *Fernand Cortez*. Cet air, écrit pour baryton, a été supérieurement chanté par M. Bouhy, qui l'a empreint d'une douceur et d'une mélancolie tout à fait touchantes.

L'actif des *jeunes* à ce Concert se composait d'une ouverture symphonique, de M. Salvayre, et de la « Madeleine au désert, » de M. Reyer, premières auditions toutes deux. L'ouverture débute par un beau chant, large et franc : malheureusement, la suite ne répond pas au début. Le principal motif de l'allegro manque d'originalité, de brillant et de verve. Aussi, malgré certains effets des cuivres, l'ouverture n'a-t-elle produit aucune sensation. La « Madeleine au désert » est une scène pour baryton et non pour basse, quoi qu'en ait dit le programme. Ecrite dans un diapason extrêmement élevé, M. Bouhy, tout en l'ayant bien chantée, a parfois eu un peu de chevrotement dans la voix. Il y a une jolie phrase musicale sur les paroles : « Les parfums essuyés sur les pieds de Jésus, » et un motif assez bien inspiré sur le vers : « Et si tu pleures Christ, il est vivant là-haut. » Mais le défaut de la musique de la Madeleine au désert est d'être plutôt de la mélopée que du chant. On y chercherait en vain ces belles phrases, ces beaux rhythmes carrés qu'on admire tant dans Rossini, Meyerbeer et Auber.

Henry Cohen.

Concert National. — Les deux derniers concerts ont été exclusivement consacrés à l'exécution d'œuvres de compositeurs français modernes. Parmi ces œuvres, les unes nous étaient déjà connues, nous n'y reviendrons pas; d'autres sont nouvelles, nous allons les passer rapidement en revue. Je mentionnerai d'abord deux fragments, *Adagio* et *Tempo di Minuetto* tirés du quatuor en *ré* de M. Vaucorbeil et exécutés par tous les instruments à cordes. Ces deux morceaux n'ont rien que de très ordinaire : peu d'idées et encore moins d'originalité, quelques imitations plus ou moins curieuses du style des vieux maîtres et en particulier des formes de Glück et de Rameau, facture correcte d'un musicien qui sait bien son métier et qui connaît à fond ses classiques; en un mot, une de ces œuvres honnêtes et médiocres pour lesquelles il faudrait inventer le succès d'estime, s'il n'existait déjà. Je préfère de beaucoup à cette composition sans intérêt la *Sérénade* pour instruments à cordes de M. Gouvy, conçue également dans le style classique. C'est peu de chose, mais c'est charmant, et je m'associe tout à fait au sentiment du

Digitized by Google

public qui a voulu entendre une seconde fois cette petite page si fine et si délicatement tournée.

L'Andante et le *Finale* de la symphonie en *fa mineur* de M. Widor, précédemment exécutés aux concerts du Conservatoire, sont deux morceaux très distingués. Ce n'est pas que les idées de M. Widor soient bien remarquables : elles manquent en général de souffle et d'inspiration, mais, telles qu'elles sont, le musicien sait les traiter avec une rare facilité et même avec une certaine richesse de développement, et il manie l'orchestre avec une grande sûreté de main. — M. et madame Jaëll ont exécuté dans la perfection des *Variations sur un thème de Beethoven*, écrites pour deux pianos par M. Saint-Saëns ; la première et la sixième variation, ainsi que le finale, m'ont paru particulièrement jolis. Le concert s'est terminé par la troisième audition des *Scènes pittoresques*, de M. Massenet, l'un des plus grands succès du Concert national. Cette suite d'orchestre se divise en quatre épisodes : *Marche, Air de Ballet, Angelus, Fête Bohémienne*. Le thème de la *marche* est franc de rhythme et d'allures, le développement en est sobre et bien conduit. *L'air de Ballet,* qui compose le deuxième épisode, débute par une phrase large et ondulante, dont la mélodie, confiée aux violoncelles et soutenue par les *pizzicati* des instruments à cordes, semble empruntée à une vieille romance espagnole avec l'accompagnement de guitare traditionnel. Tout ce morceau est extrêmement réussi, il est plein d'élégance et empreint d'une poésie délicieuse ; on l'a bissé à l'unanimité. La troisième partie, *Angelus*, est une grande page plutôt scénique que vraiment symphonique ; c'est un ensemble d'un beau caractère et qui renferme de curieux détails d'instrumentation, entre autres un carillon et des imitations d'orgue. Je préfère les trois épisodes qui précèdent, au dernier, *Fête Bohémienne*, qui m'a paru beaucoup moins achevé que les autres. Ce n'est pas que le tableau manque de vie ni de mouvement, mais on y trouve des abus de sonorités et des négligences de style qui en déparen un peu l'ensemble. En résumé, les *Scènes pittoresques* (1), de même que les *Scènes de bal*, les *Scènes hongroises* et la *Musique pour une pièce antique* forment une de ces suites de tableaux de genre que M. Massenet sait disposer avec tant d'habileté. Le jeune musicien a beaucoup gagné à s'exercer dans ce genre aimable, qui d'ailleurs plaît beaucoup au public; mais je crois que maintenant, au point où il en est arrivé, il est de son devoir de viser plus haut et d'aborder franchement la sym-

(1) *Les Scènes pittoresques*, réduites pour le piano, ont été publiées par M. G. Hartmann.

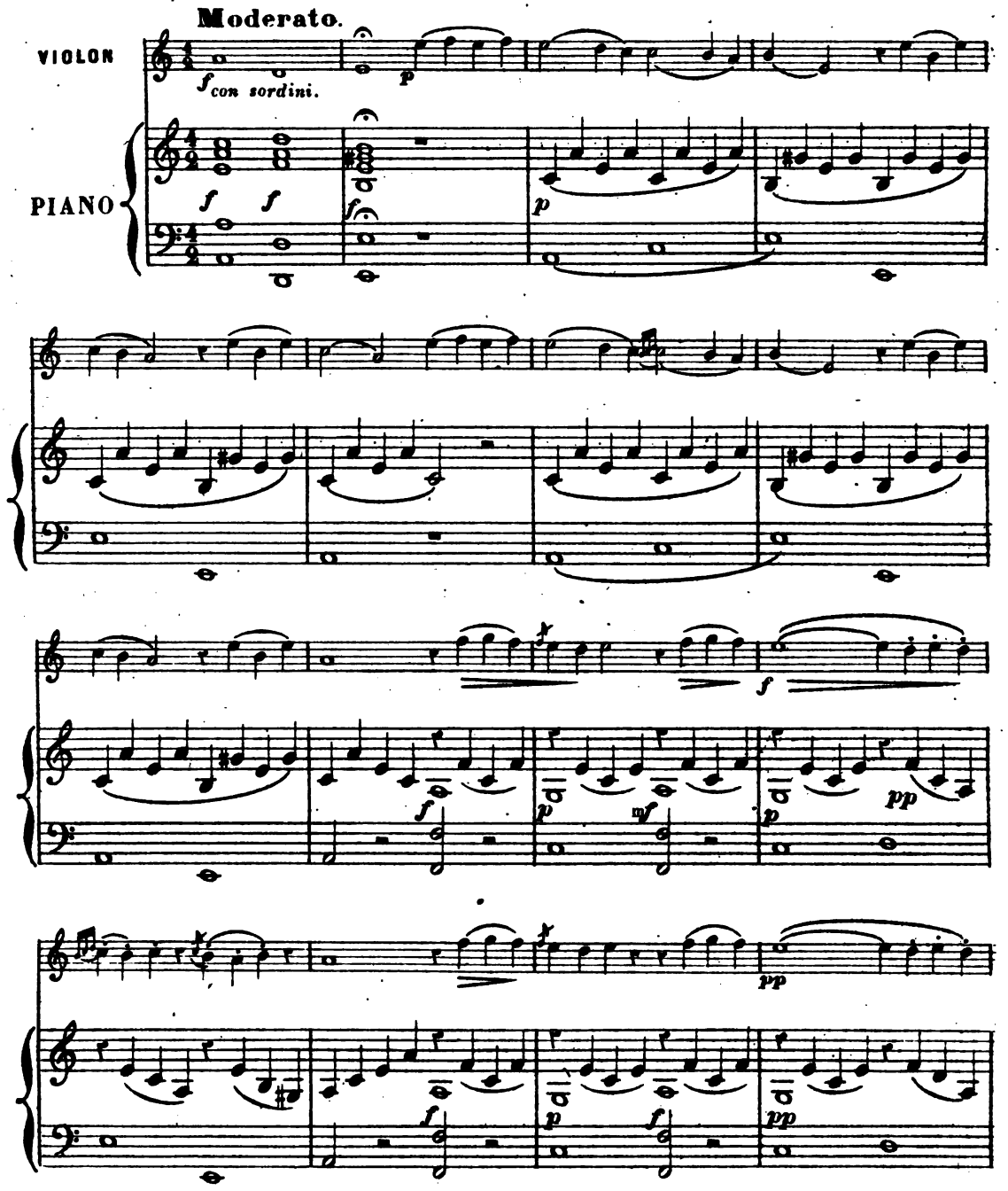
Digitized by Google

MATINÉES CARACTÉRISTIQUES DE Mlle MARIE DUMAS.

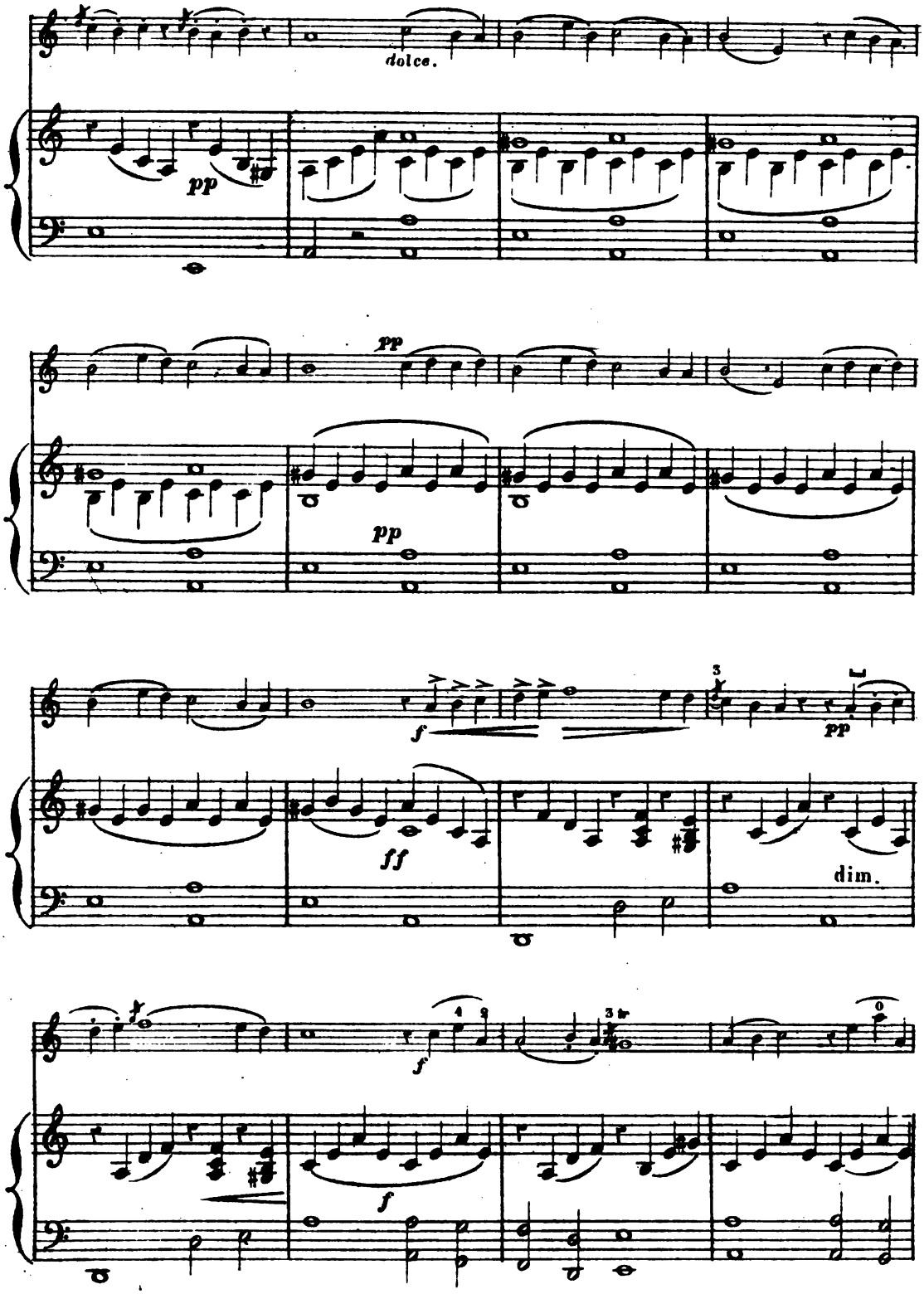
LA ROMANESCA

AIR de DANSE du XVIe SIÈCLE.

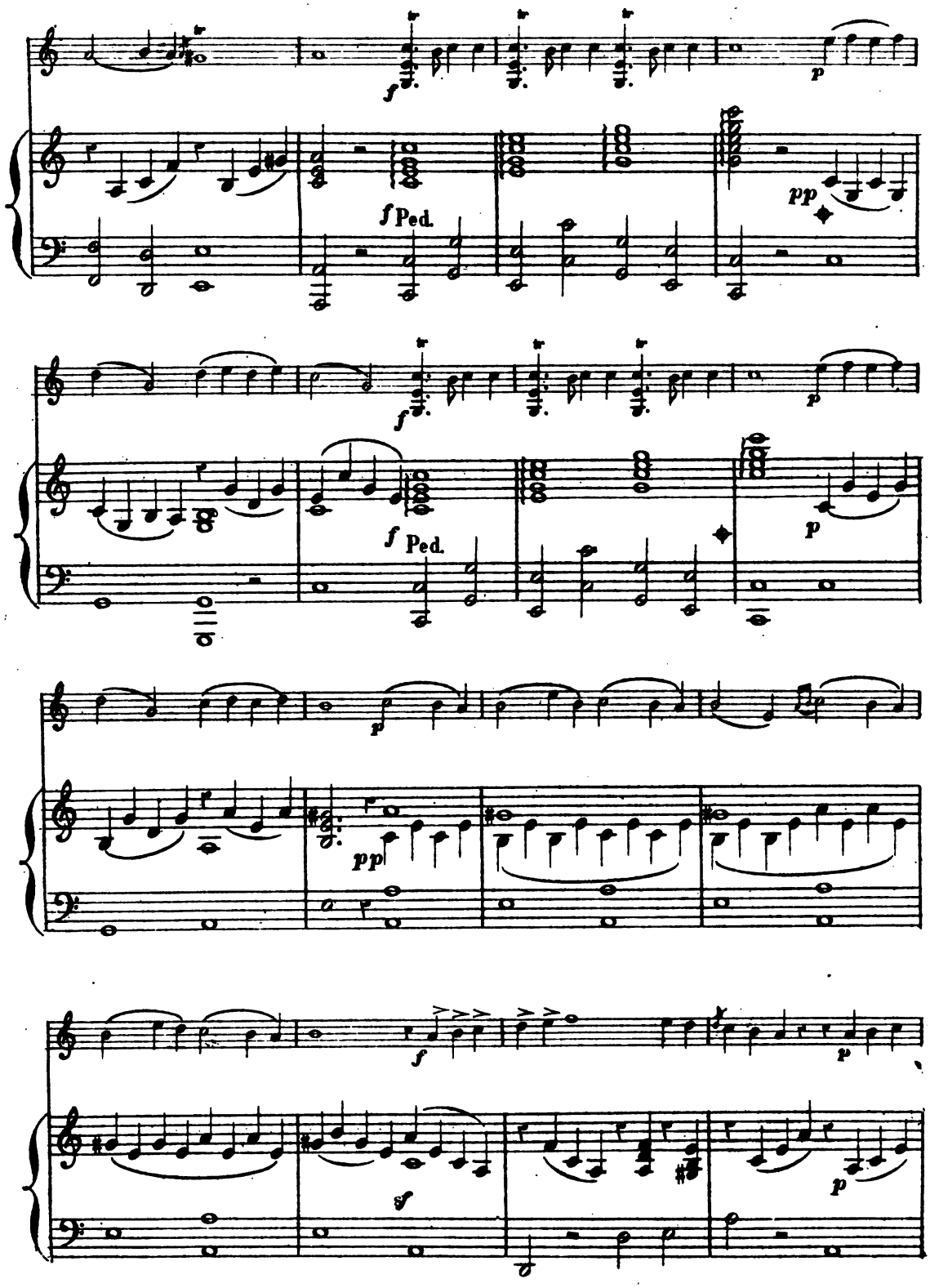
Joseph TELESINSKI.



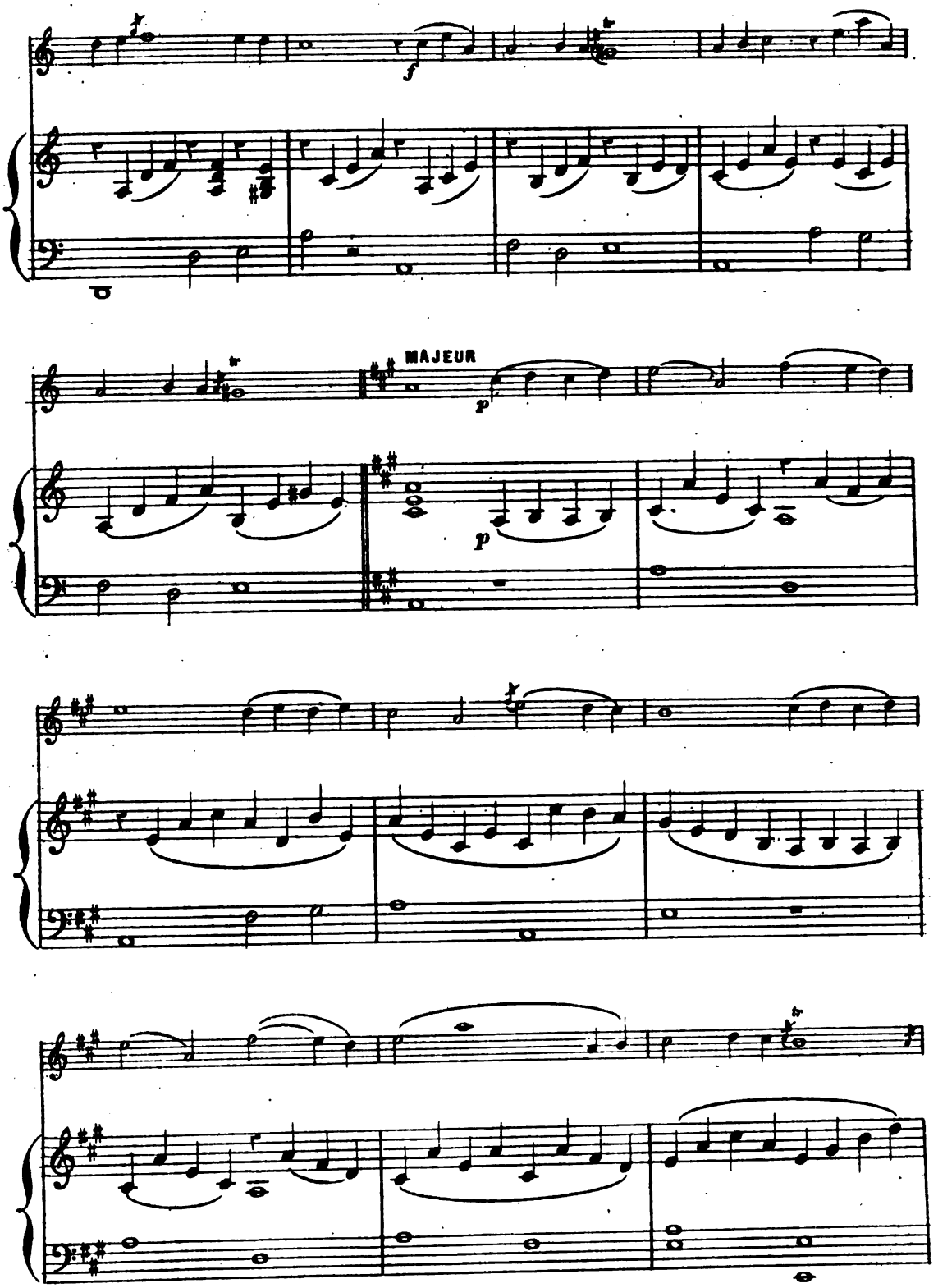
Digitized by Google



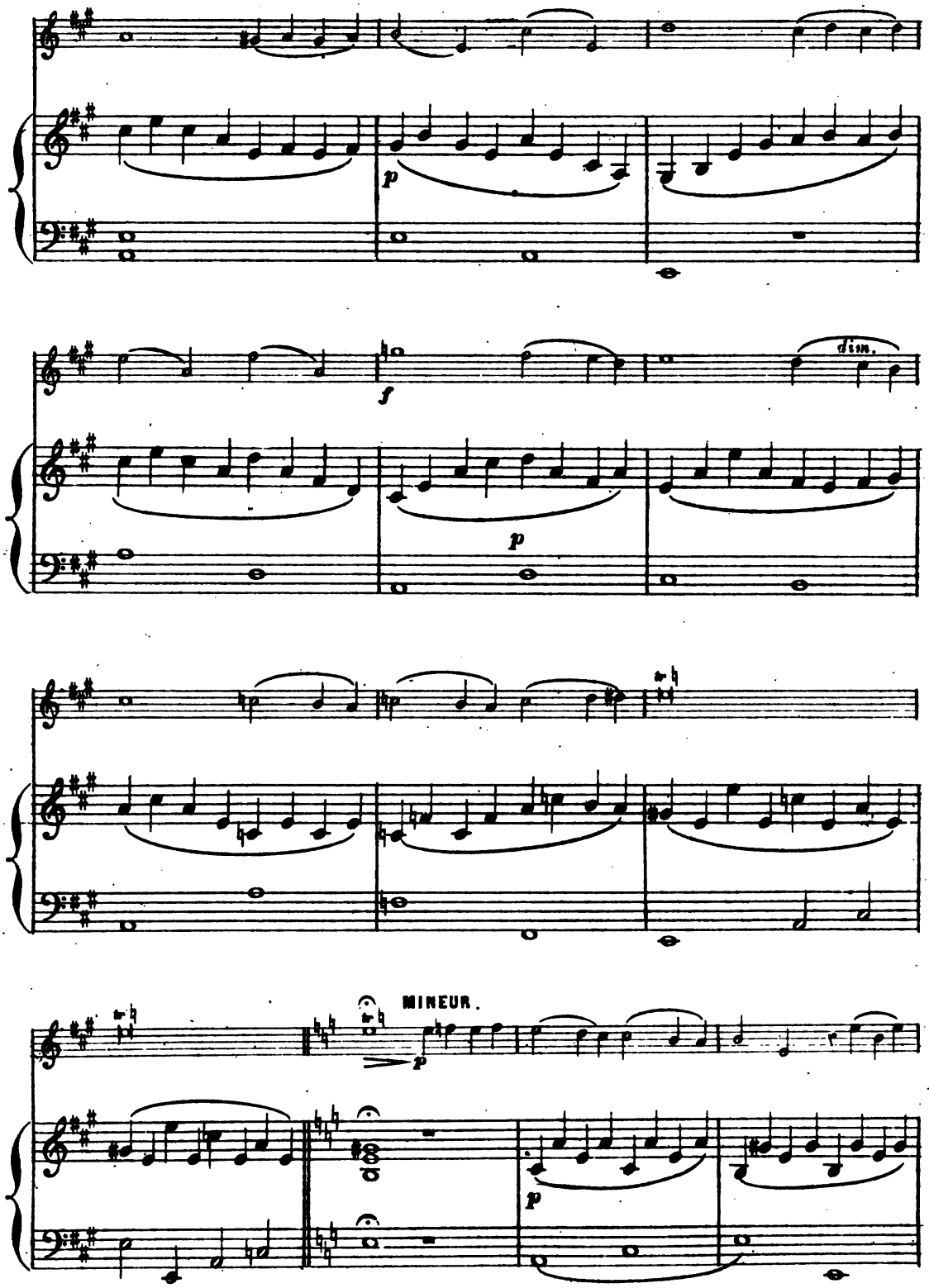
Digitized by Google



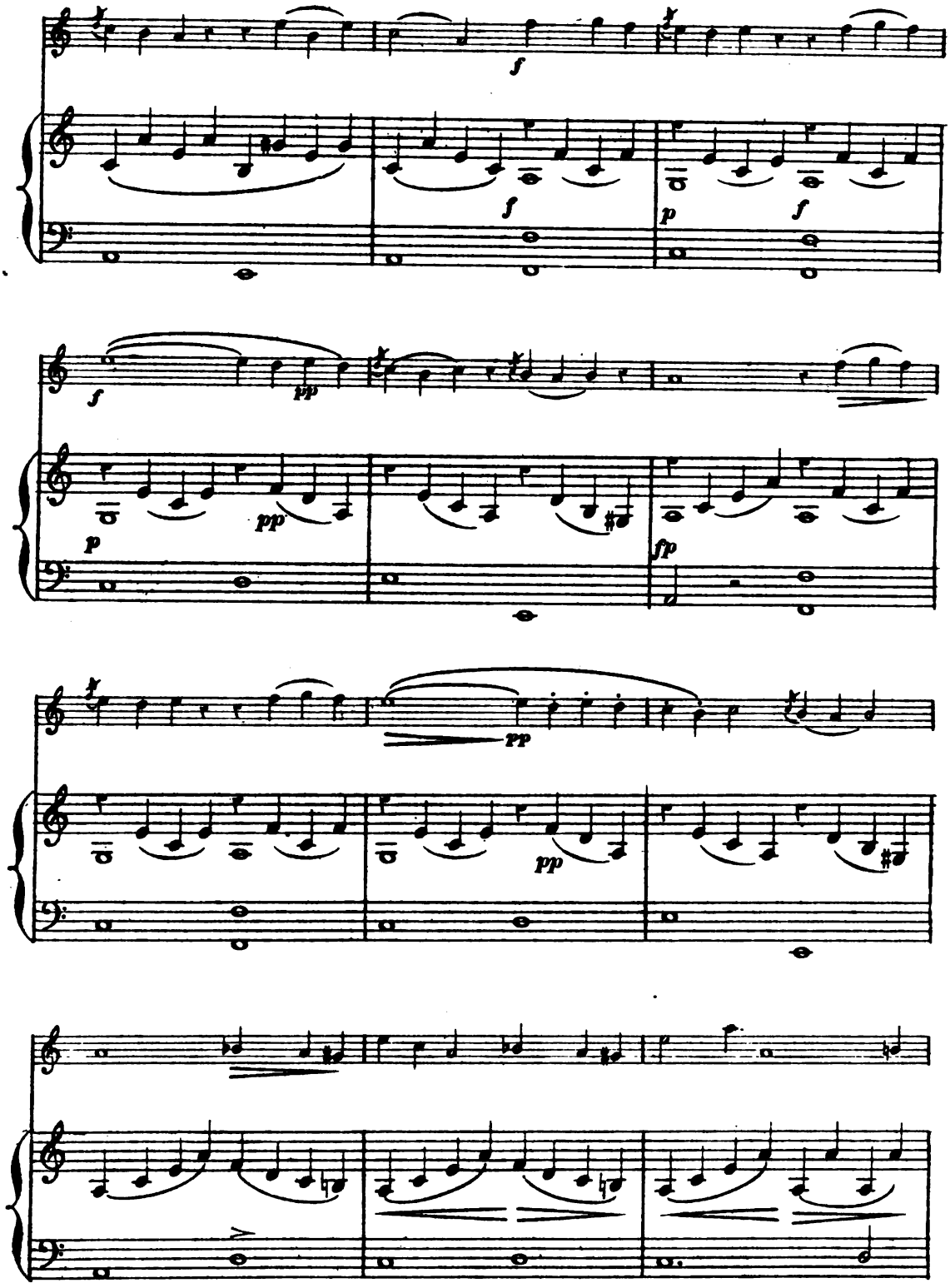
Digitized by Google



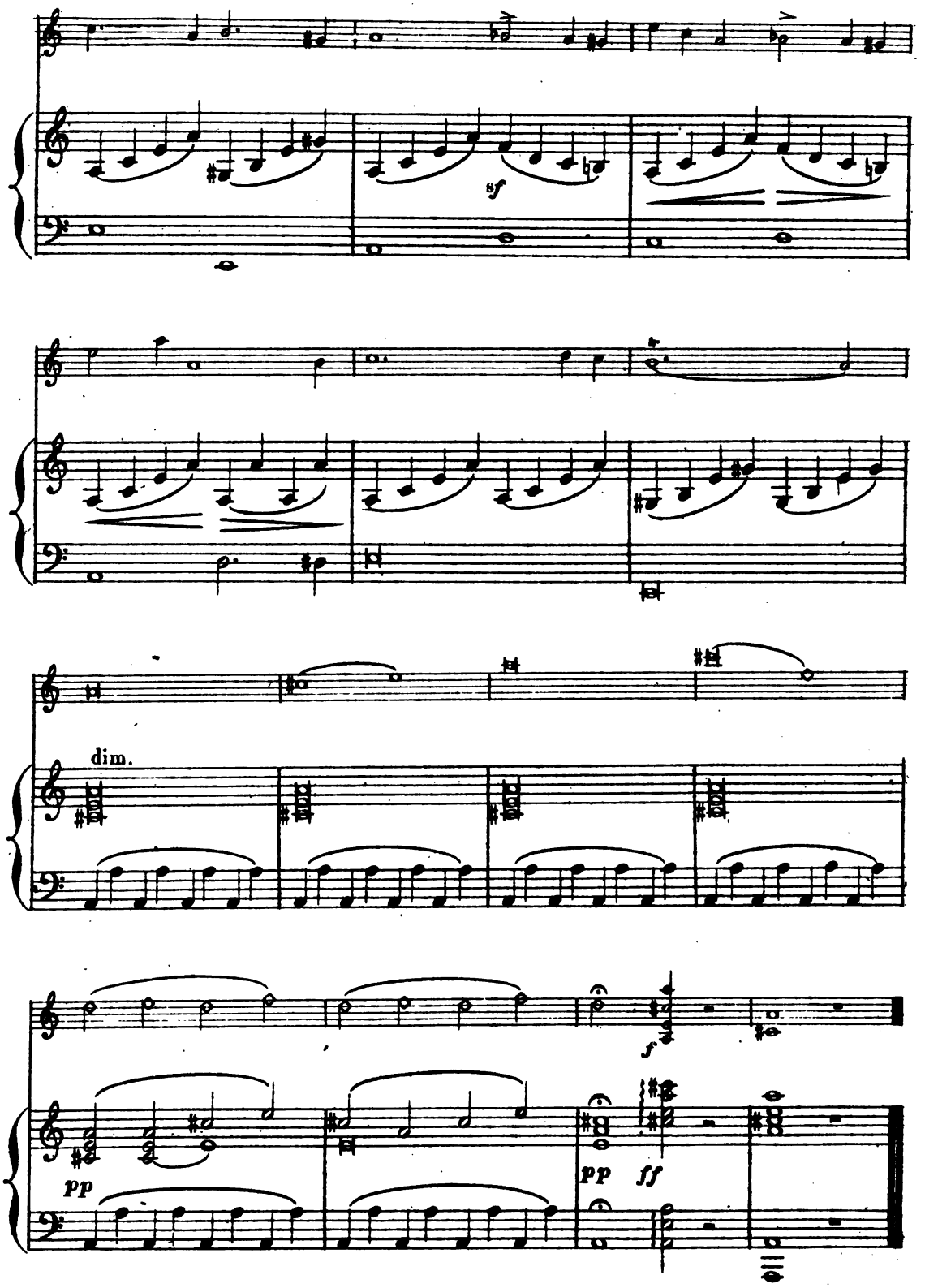
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

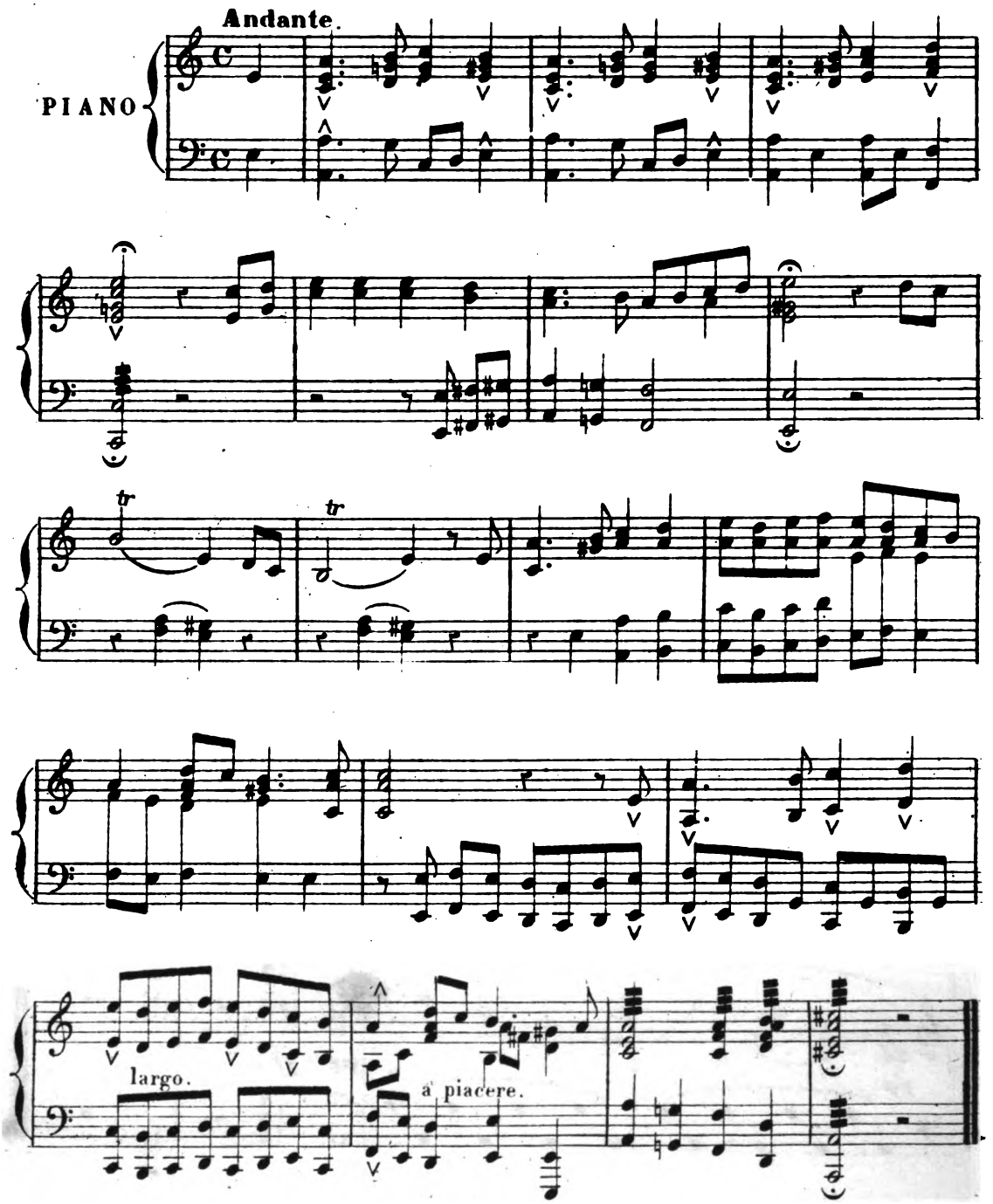


Digitized by Google

MARCHE DU ROI RÉNÉ

(XVe SIÈCLE)

G. B.



P. Bertrand grav:

Imp: Arouy rue du Delta 26.

Digitized by Google

phonie; les qualités très sérieuses dont il vient de faire preuve dans son ouverture de *Phèdre,* nous sont un sûr garant des succès qu'il peut remporter dans un genre de compositions beaucoup plus élevé que celui auquel il s'est tenu modestement jusqu'ici.

Voici les concerts nationaux terminés, après avoir fourni une brillante campagne artistique. Dans mon prochain article, je présenterai, en guise de conclusion, un rapide résumé de cette campagne, dont il sera intéressant, je crois, de fixer la physionomie générale et de constater les féconds résultats.

H. Marcello.

Concert Danbé. — Après quatre brillantes exécutions consécutives de *Christophe Colomb*, M. Danbé, aidé de M. Bourgault-Ducoudray pour la partie vocale, nous a donné cette immortelle cantate que Haendel écrivit en 1736, et qui a nom : *La Fête d'Alexandre.* Mais, à la seconde audition, vaincu sans doute par la fatigue que tant de travaux artistiques lui ont occasionnée dans le courant de cet hiver, M. Danbé a dû renoncer à conduire lui-même son excellent orchestre et laisser à M. Bourgault-Ducoudray la double tâche de diriger en même temps les chœurs et les instrumentistes. Chaque fois que j'assiste à un des concerts de M. Ducoudray, je ne sais qu'admirer le plus, de son courage et sa persévérance à surmonter tous les obstacles qui surgissent à chaque minute, lorsqu'on veut organiser des morceaux d'ensemble, ou de l'ardent amour de la musique qui anime les amateurs qu'il dirige et leur grande intelligence.

La Fête d'Alexandre a été parfaitement rendue : M. Bosquin a chanté toute sa partie avec une grande supériorité, et surtout l'air : « Chants d'amour, » que M. Loys a admirablement accompagné sur le violoncelle. Mademoiselle Lorenz a interprété avec une belle voix et un profond accent dramatique l'air de la mort de Darius, et une basse-amateur, dont le programme n'a point donné le nom, s'est fait chaudement applaudir dans le grand air : « A mort tous ces infâmes. »

Analyser dans une demi-page toutes les beautés de cette musique si pompeuse, si passionnée, si gracieuse et si pleine encore de jeunesse, est impossible. Je rappelerai seulement les chœurs : « Gloire à toi, » « Vivez heureux » et « Sors des ombres, » où la trompette produit un si magnifique effet avec l'exécution de M. Teste, enfin, l'air « Belle et superbe. » M. Saint-Saëns et M. César Frank ont vigoureusement soutenu les voix sur le piano et sur l'orgue.

H. C.

Digitized by Google

Séance de M. Mortier de Fontaine. — Cette séance de musique historique a eu lieu dans les salons de M. Oscar Comettant, le 15 de ce mois. M. Mortier de Fontaine qui, en outre d'un très beau talent, est doué d'une mémoire des plus extraordinaires, a exécuté par cœur de douze à quatorze morceaux de piano, depuis Froberger, né en 1633, jusqu'aux compositeurs contemporains. Sans m'arrêter à ceux-ci, qui sont connus de reste, je signalerai comme ayant eu du succès une *Passacaglia*, de Muffat, charmante et d'un beau développement pour l'époque où il vivait; un allegro très brillant, de Scarlatti, et un ravissant menuet, d'Haydn. Le quatuor des dames suédoises et l'air de la *Prise de Jéricho* chanté par une jeune personne dont le nom n'était pas sur le programme, ont agréablement varié le concert.

Salle Herz. — Un superbe concert, organisé par M. Verger, avec le concours d'artistes de premier ordre, a été donné dans cette salle le 17. Madame Peralta, cantatrice mexicaine qui est venue à Paris pour faire soigner sa vue, possède un beau soprano *sfogato*, parfaitement juste, et joint à ces dons naturels un talent qui aborde sans sourciller les plus grandes difficultés, dont elle se tire toujours avec bonheur. Bissée après une valse, d'Ascher, elle s'est accompagnée elle-même une valse de sa composition, encore plus ardue que la première. Madame Volpini, dont la réputation est européenne, a chanté avec entraînement le boléro des *Vêpres siciliennes*, et avec un magnifique accent dramatique le duo de la *Lucia*, où, du reste, M. Cellini l'a supérieurement secondée. M. Gardoni, toujours charmant, a fait entendre *la Mandolinata* et un duo de *la Traviata* avec madame Volpini. Mademoiselle Morensi était sur le programme et, en effet, a tenté de chanter un duo; mais, malheureusement, la grippe avait implanté sur sa voix ses griffes crochues, et le quatuor de *Rigoletto* a été supprimé. MM. Daniel, Bergamaschi et Tom Hohler ont aussi recueilli leur part d'applaudissements.

Matinées caractéristiques de mademoiselle Marie Dumas. — La musique prend une si curieuse part aux *Matinées caractéristiques* de mademoiselle Marie Dumas, que la *Chronique musicale* veut en recueillir les programmes. La spirituelle et déjà célèbre comédienne, qui promène son répertoire de saynètes inédites, de Trouville à Saint-Pétersbourg et de Monaco à Londres, n'avait pas encore fait une véritable saison parisienne. Elle commence par une fondation. Chacun de ses programmes

Digitized by Google

doit donner, littérairement et musicalement, la sensation d'une époque, d'une nationalité. Il y a eu le mardi Louis XIV, le mardi russe, le mardi anglais, le gaulois, il y aura le mardi Louis XV... Bornons-nous aux sommaires, ils ont leur éloquence et leur esprit d'à-propos.

La première matinée tombant un mardi gras devait être « carnavalesque. » Mademoiselle Dumas a dit, pour sa part, trois sonnets qu'Arsène Houssaye lui a dédiés : *masques, loups, dominos*; une saynète bouffe imitée de l'anglais, les *Bœufs gras*, de Monselet, avec variante finale, et les *Variations sur le Carnaval de Venise*, de Théophile Gautier, aussitôt suivies des *Variations sur le Carnaval de Venise*, de Paganini, que jouait M. de la Rancheraye. La *giovinetta* Joséphine Ronzi chantait la canzone d'*Un ballo in maschera* et *la Calesera*, d'Yradier. On applaudissait Antonin Marmontel dans le *Carnaval romain*, de Guiraud, et *la Tarentelle*, de Duprato; puis, Lack et sa *Boîte à musique* et *le Galop à huit mains*, de Lavignac (première audition), par l'auteur et trois autres pianistes maigres, les quatre fils Aymon du clavier! Pour finir, *Madame de Thurlure à Versailles*, scène du carnaval politique.

Le second mardi était dédié au Grand Siècle, et mademoiselle Marie Dumas le faisait même remonter à 1620, avec une curieuse et chaude poésie de Théophile de Viau. La partie littéraire se complétait avec du Molière, du Boileau, du La Fontaine, une lettre étincelante de madame de Sévigné... Madame Lacombe a chanté, d'un grand style, un air d'*Issé*, pastorale de Destouches (1697), et des fables de La Fontaine mises en musique par Louis Lacombe, et M. Valdec, un air *du Médecin malgré lui*, de Gounod. MM. Lacombe et Antonin Marmontel, n'ayant pu se procurer un clavecin du temps, se contentaient d'un excellent Erard : on a ainsi entendu une chacone, de Lulli; les deux menuets, de Marmontel, à madame de Sévigné et à mademoiselle de La Vallière; une sarabande, de Chambonnières (1640), etc.

Le troisième mardi était le mardi russe. Grâce au superbe contralto de madame Poliakoff et au soprano élégant de mademoiselle Marie Lagorio, on a entendu dans la langue originale un duo de Dargomijski, un air de l'opéra *la Roussalka*, une élégie de Jakovlef, *le Soir* de Moniousko, — l'admirable mélodie de Glinka, *le Chant de Marguerite*. *Le Rossignol*, d'Alabieff, a seul été chanté en français. Mademoiselle Marie Dumas avait lu les vers destinés à l'édition française de la *Marguerite*, de Glinka. Elle a dit encore des fabliaux traduits, et lu à toute verve un chapitre de l'illustre conteur Ivan Tourguéneff. Louis Diémer a mis à perfection une rêverie du moscovite Rubinstein, et la rapsodie, de Liszt;

Digitized by Google

M. Marsik a partagé son succès dans une sonate de Rubinstein. Deux autres violonistes étaient de la fête, M. Alterman (de Moscou), qui a joué une romance de sa composition, et M. de La Rancheraye, avec les variations de Wieniawski sur le théâtre populaire « *Krasnié sarafane* (*La Chronique Musicale* a publié cet air ainsi que le *Rossignol*, d'Alabieff). » L'hymne national russe, brillamment exécuté par M. Dolmetsch, ouvrait et fermait le programme.

A la matinée *anglaise*, M. Jules Lefort a chanté, avec sa *maestria* accoutumée, deux romances anglaises en anglais, puis, le monologue et l'*Arioso d'Hamlet* (Ambr. Thomas). M. Wormser, un des meilleurs élèves de Marmontel, avait choisi une sarabande de Haendel, l'*Hirondelle d'Osborne* et la *Funeral March of a Marionette*, de Gounod; M. Dolmetch, un nocturne de Field et des airs écossais; et tous deux ensemble, l'ouverture de *Lurline* (Wallace) et la *Jubel-Ouverture*, où, comme on sait, Weber a enclavé le *God save the Queen*. Mademoiselle Dumas disait sa fantaisie shakespearienne : *La Reine Mab*, sur un accompagnement quasi-symphonique, composé expressément par M. Jules Cohen, exécuté par lui au piano; elle lisait un chapitre bouffon de Dickens, et jouait la séance célèbre de *Garrick chez mademoiselle Clairon*.

A la matinée gauloise, elle vient de dire la farce du *Cuvier* (environ en l'an 1500), une épître de Clément Marot, une ballade de François Villon, une autre de Banville, etc. M. Lafont chantait deux des « Joyeusetés de bonne compagnie, » de Pessard (paroles de Jean Passerat et de Gilles Durand, 1590); M. Vaucorbeil accompagnait lui-même au piano; mademoiselle Ch*** chantait la délicieuse mélodie qu'il a écrite sur le Rondel de Charles d'Orléans (1415). La *Pavane* venait d'être exécutée sur l'alto par MM. Telesinski et Dolmetch. Le même Telesinski a joué de la viole d'amour, puis sur le violon une fantaisie sur la *Romanesque* (air de danse du seizième siècle). Ce n'est pas l'arrangement mis à la mode il y a quarante-cinq ans par Baillot, mais un travail tout nouveau. A ce titre, nous en offrons la primeur aux lecteurs de la *Chronique musicale*, et nous faisons de même pour la *Marche du roi René*, réharmonisée pour la circonstance par un de nos collaborateurs.

Digitized by Google

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Opéra-Comique : *Marie-Magdeleine* — *Mignon*. — Opéra : *Hamlet*

La quinzaine qui vient de s'écouler n'a été signalée par aucune première représentation proprement dite. Les directeurs de théâtre se préparent, eux aussi, par le jeûne et l'abstinence, aux pieuses pratiques de la Semaine-Sainte. Je sais bien que ceux des Bouffes et du Châtelet, Pharisiens endurcis pour qui la macération n'est qu'un vain mot, ne craignent point d'inaugurer le Carême par de profanes exercices tels que les répétitions de la *Belle au bois dormant* et des *Parisiennes*, mais en regard de ces sacrifices aux faux dieux de l'opérette, voyez le vigoureux retour offensif que va tenter le vieux monde catholique contre l'invasion païenne ! Le Théâtre-Italien, *fanatico per la Madona*, a donné mardi dernier le *Stabat mater* et la *Messe Solennelle* de Rossini. Le même soir, M. Lamoureux nous offrait, au Cirque d'Été, *la Passion selon saint Mathieu* de Jean-Sébastien Bach, avec des fragments du *Messie* d'Haendel. Les Concerts populaires annoncent des ragments du *Stabat* de Rossini et de celui de M. Bourgault Ducoudray. Enfin, on attend au Concert Danbé un autre *Stabat* dû à madame de Grandval. Si notre cœur n'est point touché de la grâce, il nous faudra n'en accuser que nous.

L'Opéra-Comique a devancé l'heure des concerts spirituels en nous

Digitized by Google

rendant, dès le 24 mars, la *Marie-Magdeleine* de M. Massenet. O Madeleines! serez-vous toujours battues par les destins contraires et vouées aux existences vagabondes! A son tour, la *Marie-Magdeleine* de M. Massenet a passé les ponts, déserté le quartier herbeux de l'Odéon, et est venue chercher fortune sur la rive droite. Comme les très illustres et très précieux étudiants de Rabelais, comme la Musette de Murger et beaucoup d'autres Musettes, elle a transfrété la Séquane et tout en déambulant par les quadrivies de l'urbe, elle a fait choix d'un gîte à l'Opéra-Comique où elle demeure depuis une semaine avec d'étranges compagnons, Girot et Gaveston, Georges Brown et Cantarelli, Pygmalion et le petit Horace de Massaréna. Le plus piquant de l'aventure est que cette société mêlée vit dans la meilleure entente, et qu'on accourt de toutes parts pour voir *Marie-Magdeleine* en son nouveau ménage. *La Chronique Musicale* ayant longuement apprécié, dans un de ses derniers numéros, la valeur musicale de *Marie-Magdeleine*, je ne reviendrai pas sur cette analyse. A l'Opéra-Comique, c'est madame Carvalho qui chante de rôle de Magdeleine, et avec le grand style que l'on sait. Mademoiselle Franck tient, à ses côtés, le personnage épisodique de Marthe : elle porte le costume des femmes de Béthanie avec une grâce que relève encore son air de tête israélite très accentué : sa voix est malheureusement moins souple que sa taille. La partie de Judas est restée confiée à Bouhy, qui y fait sonner sa belle voix de baryton avec un goût extrême. J'avoue qu'il m'est impossible de saisir le sens intime que M. Duchesne (Jésus) attache au trille perpétuel, dont il agrémente chacune de ses notes. La ligne déjà très ténue du chant de M. Massenet perd beaucoup de netteté sous cette fioriture monotone. L'orchestre et les chœurs habilement dirigés par M. Colonne, rétablissent dans l'exécution de *Marie-Magdeleine* l'équilibre un peu compromis par les *soli*.

Quelques jours avant *Marie-Magdeleine*, l'Opéra-Comique avait fait reprise de *Mignon*, pour les débuts de mademoiselle Chapuy, dans le rôle délicat de la poétique héroïne de Gœthe. Importunée pendant tout le cours de la représentation par les souvenirs écrasants de sa devancière, madame Galli-Marié, la nouvelle interprète de *Mignon*, a péché par excès d'intention en sens contraire : elle a trop noblement caractérisé cette physionomie ondoyante, qui a gardé de son séjour parmi les Bohémiens, cette pointe de sauvagerie qui doit se trahir malgré elle dans tous ses actes. Elle m'a rappelé ces enfants trop curieux qui grattent l'émail des objets trouvés pour savoir ce qu'il y a dessous. A part ce défaut imputable à une conscience d'artiste très scrupuleuse, mademoiselle Chapuy a souvent rencontré le charme et l'émotion sincère. Sa voix prend

Digitized by Google

chaque jour du timbre et de l'élasticité : il lui reste à relier le registre grave au registre élevé par un fil plus soyeux et plus résistant.

Opéra. — *Centième d'Hamlet.* — 23 *mars* 1874. Les critiques musicaux conservent précieusement le service qui leur fut adressé pour la centième représentation d'*Hamlet*, fixée au mercredi 23 octobre 1873. Ce chiffon de papier leur rappellera toute leur vie la date de l'incendie de l'Opéra dans la nuit du mardi au mercredi. Cette nuit-là, les flammes se mirent à chanter, en crépitant sur la salle de la rue Le Peletier, le terrible monologue *Être ou ne pas être!* Par une fatalité singulière, le feu occupe dans l'histoire de l'œuvre de Shakspeare une place désolante. En 1613, son théâtre, *Le Globe*, est consumé et plusieurs de ses manuscrits réduits en cendre. Peu de temps après, un incendie qui éclate à Strafford, brûle une partie de sa correspondance. Un autre dévore chez Ben Jonson les lettres qu'il avait écrites à celui-ci. Le grand incendie de 1666 à Londres, embrasant des rues entières, nous enlève quantité de documents qui lui étaient relatifs. Enfin, après deux siècles, le feu n'est point apaisé, et le voici qui, la veille même d'une centième représentation d'*Hamlet*, se dresse devant le génie de Shakspeare comme le spectre de la rancune. M. Halanzier, qui n'entre point dans les méchants calculs du Destin, nous a rendu *Hamlet* qui a doublé aujourd'hui son cap centenaire. La décoration de cet opéra avait été brûlée tout entière. Il a fait repeindre le tableau de l'esplanade et celui du lac, et dans une fouille faite aux magasins du Théâtre-Italien, il a découvert quelques toiles banales avec lesquelles il a complété sa mise en scène. A mon avis, M. Faure n'a pas dans tout son répertoire de meilleur rôle qu'Hamlet : ses défauts se sont joints à ses qualités pour le servir dans cette création achevée. On se fait, en général, une idée très fausse du caractère d'Hamlet qu'on se figure volontiers comme étant monstrueux.

Je ne sais si Faure s'est inspiré du jugement magistral de Gœthe sur Hamlet; mais son jeu concorde absolument avec les précieuses indications du poëte allemand, sur la manière dont un acteur doit comprendre et composer le personnage d'Hamlet « une âme qui n'était point faite pour agir, et qui est chargée d'une action terrible. » Le type dramatique créé par Shakspeare et si bien défini par Gœthe, demandait toute cette intelligence. Le chant d'Ambroise Thomas qui incline sensiblement à la mélopée, avait besoin de cette diction nerveuse dans le récitatif, de cette

Digitized by Google

accentuation pleine de nuances, de ces inflexions de voix toujours justes et toujours proportionnées à l'effet. Faure est un Hamlet admirable.

Madame Gueymard déploie en liberté son bel organe dans le rôle de la reine. Mademoiselle Devriès est non-seulement une virtuose accomplie et maîtresse d'elle-même, c'est aussi une Ophélie fort touchante. On la rappelle chaudement après sa belle scène des bords du lac. Mais aussi, existe-t-il rien de plus suave et de plus pénétrant que le court récit de la mort d'Ophélie dans l'*Hamlet* original? En plaçant la réalité sur la scène devant l'œil du spectateur, MM. Michel Carré et Barbier n'étaient-ils pas sûrs de rapper un grand coup?

ARTHUR HEULHARD.

Digitized by Google

CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874

FÉVRIER

28 *Février.* — Opéra-Comique. 300e représentation de *Galathée*, de M. Victor Massé. — Toulon. Première représentation du *Légataire de Grenade*, drame lyrique en quatre actes, paroles de M. Maurice Bouquet, musique de M. Hugh-Cass. Cet ouvrage, dû à la plume de deux auteurs marseillais, avait pris part au concours ouvert en 1867 au Théâtre-Lyrique, et à la suite duquel avait été couronné *le Magnifique*, paroles de M. Jules Barbier, musique de M. Philippot.

MARS

1er *Mars.* — Société des Concerts du Conservatoire. Première exécution du *Chœur des Élus*, tiré du *Jugement dernier*, oratorio de M. Wekerlin, écrit sur des paroles de Gilbert. — Concerts populaires. Première exécution d'une ouverture de concert, de M. Ernest Guiraud (1).

3. — Théatre-Italien. Reprise de *Semiramide*, de Rossini.

6. — Bouffes-Parisiens. Premières représentations : *le Bouton perdu*, opérette en un acte, paroles de MM. Eugène Grangé et Victor Bernard, musique de M. Adrien Talexy ; *Mariée depuis midi*, opérette en un acte, paroles de MM. William Busnach et Armand Liorat, musique de M. Georges Jacoby.

7. — Milan (Théâtre de la Scala). Première représentation de *i Lituani*, opéra sérieux en quatre actes, paroles de M. Ghislanzoni, musique de M. Amilcare Ponchielli.

8. — Concerts populaires. Première audition des *Esquisses symphoniques*, de madame la comtesse de Grandval. — Concert national. Premières auditions : *Rome et Naples*, pièces symphoniques de M. Alfred Rabuteau, premier grand prix de Rome de 1868 ; *Ballade* et *Minuetto-Scherzo* pour piano et orchestre, de M. Auguste Dupont, professeur au Conservatoire de Bruxelles, qui exécute la partie de piano.

11. — Délassements-Comiques. Première représentation de *Paille d'a-*

(1) Dans les derniers jours de Février ou dans les premiers jours de Mars, on donne, au Théâtre-Royal de Liége, la première représentation de *la Posada* ou *le Souper du Roi*, opéra comique en un acte, paroles de MM. Stanislaus et Rodembourg, musique de M. Eugène Hutoy.

Digitized by Google

voine, opéra comique en un acte, paroles de MM. A. Jaime et A. Lemonnier, musique de M. Robert Planquette.

14. — ELDORADO. Première représentation du *Trésor de Cassandre*, opérette-pantomime en un acte, paroles de M. H. Bedeau, musique de M. Frédéric Barbier.

18. — OPÉRA-COMIQUE. Reprise et 301e représentation de *Mignon*. — FOLIES-BERGÈRE. Première représentation de *la Folie espagnole*, ballet-divertissement en un acte, de M. Francesco, musique de M. Pénavaire.

20. — SALLE HERZ (Concert de M. Albert Sowinski). *Le Carillon de Notre-Dame de Clery*, opéra comique en un acte, musique de M. Francis Thomé.

21. — ELDORADO. Première représentation du *Professeur de tyrolienne*, opérette bouffe en un acte, paroles de MM. Villemer et Delormel, musique de M. Francis Chassaigne.

22 — SOCIÉTÉ DES CONCERTS. — Première audition de l'ouverture de *Marie Stuart*, de M. Zuylen de Nyevelt. — CONCERTS POPULAIRES. Premières auditions : Ouverture symphonique de M. Salvayre, grand prix de Rome de 1873; *la Madelaine au désert*, scène pour voix de basse, de M. Ernest Reyer, chantée par M. Bouhy.

23. — OPÉRA (salle Ventadour). Centième représentation d'*Hamlet* (On se rappelle sans doute que le 29 octobre 1873, jour de la destruction de l'Opéra, les affiches de ce théâtre annonçaient pour le soir même cette centième représentation d'*Hamlet*, qui s'est ainsi trouvée retardée de cinq mois).

24. — OPÉRA-COMIQUE. Première exécution de *Marie-Magdeleine*, drame sacré en trois actes et quatre tableaux, poème de M. Louis Gallet, musique de M. Jules Massenet. (Cet ouvrage avait été exécuté primitivement à l'Odéon). — MENUS-PLAISIRS. Réouverture, avec une nouvelle direction, et reprise du *Petit-Faust*, opéra bouffe de M. Hervé.

25. — Exécution, en l'église de Notre-Dame, de la messe solennelle en *la*, de Cherubini (1).

A. P.

(1) Mentionnons ici trois ouvrages qui se sont produits en Belgique. Au théâtre royal d'Anvers, le 17 mars, *la Mort du Tasse*, grande scène de musique, paroles de M. Jules Guilliaume, musique de M. Franz Servais, grand prix de Rome de 1873; à Mons, *l'Illusion*, opéra comique en un acte, musique d'un lieutenant dans l'armée belge, M. Toussaint, qui s'est servi du livret jadis mis en musique, sous ce titre, par Hérold; à Tournai, *le Déraillement*, opéra comique en un acte, musique de M. Édouard Vaucampt.

Digitized by Google

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

Voici les dispositions du projet de loi concernant l'achèvement des travaux de l'Opéra et qui a été adopté par 484 voix contre 60.

Art. 1er. — Le ministre des travaux publics est autorisé à accepter les offres qui lui seraient faites, soit par des réunions de propriétaires, soit par des Sociétés de crédit, d'avancer à l'État, en 1874, la somme de 3,900 000 francs, en 1875 la somme de 1 million de francs, nécessaires à l'achèvement du nouvel Opéra et à l'acquisition du matériel.

Le taux d'intérêt ne pourra dépasser, tout compris, 6 p. 100.

Art. 2. — Les avances qui seront faites seront remboursées en sept annuités, à partir du 1er janvier 1876.

Art. 3. — Une somme de 1 million de francs sera inscrite annuellement au budget du ministère des travaux publics pour le payement de l'annuité.

Art. 4. — Le traité passé par le ministre des travaux publics devra être approuvé par un décret du président de la République.

Art. 5. — Dans le cas où il ne serait pas fait d'offres à l'État dans les termes des articles précédents, ou, dans le cas où ces offres seraient insuffisantes, il sera pourvu à la totalité ou à partie des dépenses autorisées par la présente loi, suivant les cas, à l'aide des ressources du budget.

Un crédit de 3,900,000 francs est inscrit éventuellement à cet effet au budget du ministère des travaux publics en 1874, et de 1,000,000 de francs en 1875 par addition au crédit de 1 million qui est déjà porté pour 1874 et au crédit égal qui est proposé pour 1875.

Art. 6. — Il est ouvert au ministère des travaux publics, sur l'exercice 1873, pour les travaux de déblaiement de l'ancien Opéra, un crédit de 60,000 francs.

« Dans l'opinion de MM. Lefuel, Duc et Questel, trois architectes, dont le talent et l'expérience ne sont contestés par personne, le nouvel Opéra peut

Digitized by Google

et doit être achevé dès le mois d'octobre ou de novembre de cette année, comme il est indispensable que cela soit, pour donner des représentations à la fin de décembre 1874 ou au commencement de janvier 1875.

Immédiatement après le vote, le Ministre des Beaux-Arts doit autoriser M. Halanzier à prélever sur les 300,000 fr. réservés, les fonds nécessités par les dépenses de mise en scène de l'*Esclave*, d'Edmond Membrée, qui, pour être joué à la salle Ventadour, coûtera, d'après une première évaluation, la somme de 84,000 fr.

— Une singulière trouvaille a été faite le mois dernier à la bibliothèque Sainte-Geneviève.

Dans un casier renfermant divers manuscrits, on a découvert la copie originale de l'opéra *Jonathas*, que Charpentier, l'auteur de la musique du *Malade imaginaire*, de Molière, avait composé pour la maison professe des Jésuites, située alors à l'endroit où est maintenant le lycée Louis-le-Grand.

Cet opéra, œuvre médiocre à tous les points de vue, sert à marquer nettement l'époque où la musique profane se mêla sans scrupule, dans les églises, à la musique sacrée. Les révérends pères firent jouer *Jonathas* sur leur théâtre — car il y avait un théâtre — et leurs acteurs, ceux de l'Académie royale de musique, n'avaient qu'à quitter leur costume de théâtre et à franchir un couloir pour aller exécuter des motets à l'église.

« Cette église est quasiment l'église de l'Opéra, dit Fréneuse de la Vieuville, car ceux qui ne vont point à l'un s'en consolent en allant à vêpres en l'autre, où ils retrouvent les mêmes chanteurs à meilleur marché; aujourd'hui, un acteur nouvellement reçu ne se croirait qu'à demi possesseur de son rang et de son emploi, s'il n'avait joué chez les grands jésuites. »

Les actrices y allaient aussi, surtout pendant la semaine sainte et les fêtes de Pâques. Alors, l'église des Jésuites ne pouvait suffire à contenir la foule. Il était d'usage, dans le beau monde, de donner pour la chaise le prix d'une entrée à l'Opéra.

—Voici, d'après la *Gazzetta musicale*, de Milan, l'âge de quelques journaux d'art :

A Milan, le *Cosmorama pittorico* est entré dans sa trente-neuvième année d'existence; *la Fama*, dans sa trente troisième; *Il Trovatore* compte 21 ans; l'*Amico degli artisti* en compte 10; *le Monitore dei Theatri*, 14; *Il Mondo artistico*, 18; à Florence, l'*Italia artistica* a 15 ans; *Il Corriere di Firenze*, 11; l'*Arlecchino*, 8; *Il Bellini*, 3; à Gênes, *La Liguria artistica* court sa 18e année; à Turin, *le Pirate* compte 41 ans; à Rome, *Il Liuto* a 4 ans; *la Palestra musicale*, 4; *Arte et Scienza*, 2; à Naples, *l'Omnibus* a 42 ans; *la Rivista settimanale*. 10; *La Staffetta*, 8; *Il Napoli musicale*, 7; *Il Mefistofele*, 5; l'*Alciom*, 2; à Vérone, l'*Albo deï Giovanni*, 2; à Urbin, *Il Raffaello*, 6; à Livourne, *la Fanfara*, 2; à Palerme, *la Gazzetta artistica*, 10; *Il Diogene*, 17; *Rigoletto*, 5; *La Lince*, 4; *la Rivista italiana*, 4; *Il Gustavo Modena*, 2; à Trieste, *la Maschera*, 10; *l'Arte*, 5; à Paris, *la Gazette musicale*, 41; *l'Europe artiste*, 22; *le Ménestrel*, 41; *l'Art musical*, 13; *le Monde ar-*

Digitized by Google

tiste, 12; à Bruxelles, *le Guide musical*, 20; à Barcelone, *La Espana musical*, 9.

— Un ouvrage très important de M. Philippe Spilta, ayant pour titre : *Jean-Sébastien Bach*, 1 vol. de 784 pages, a paru chez Breitkopf et Hartel, à Leipzig. La *Neue Zeitschrift für muzik* (n° du 6 février), qui l'analyse longuement, en fait le plus grand éloge.

— Une excentricité de haute saveur vient de paraître chez Mackar, passage des Panoramas. C'est une polka de A. Cœdès, intitulée *Revolver-Polka*, dédiée à M. Alexandre Duval, et illustrée d'un titre magnifique.

Cette polka renferme des passages dans lesquels on fait entendre des détonations de pistolet. D'ici peu, cette polka sera sur tous les pianos.

— M. Hurand, le chef des chœurs du Théâtre-Italien, a été déclaré adjudicataire de la location du concert de l'Horloge, aux Champs-Élysées, qui va devenir les Bouffes-Italiens.

La mise à prix de 12,000 fr. est montée à 40,200 fr.

— On annonce la mort du compositeur danois Lumbye, dont notre collaborateur M. Maurice Cristal a parlé, dans ses articles récents, sur la musique en Scandinavie, le Danemarck et la Norwége.

— *L'Arte* de Trieste rend compte de l'effet produit à Venise par le *Rienzi* de Wagner, représenté ces jours derniers à la Fenice.

Notre correspondant constate tout d'abord qu'il n'y a pas eu de succès.

La première représentation a eu lieu devant un public choisi, et pénétré de la gravité du jugement qu'il allait rendre, jugement attendu avec anxiété par l'Italie tout entière. On a accueilli avec des applaudissements très accentués la symphonie, le septuor concertant du deuxième acte, et le finale du même acte.

On a encore applaudi, mais moins chaudement, le premier récitatif du ténor, le chœur des messagers de paix, la danse pyrrhique et la scène suivante.

Quelques autres morceaux, clairsemés dans le premier et le second acte, ont encore été bien accueillis. Le reste a été l'objet d'un éloquent et glacial silence.

La musique du *Rienzi*, dit le correspondant, rappelle celle du *Tannhauser* et du *Lohengrin*, quelquefois mélodique à la manière italienne, la plupart du temps manquant d'inspiration.

La partie instrumentale, extraordinairement travaillée, n'est pas homogène, et se distingue par un abus d'unissons ou d'accompagnements, de basses à l'octave sans aucun effet.

Les idées nouvelles sont rares, mal exprimées et mal liées les unes aux autres, affectant, parfois, le caractère purement italien, et ailleurs n'en ayant aucun de déterminé. Et, ajoute-t-il, il ne faudrait pas attribuer le quasi insuccès du *Rienzi* à l'insuffisance de l'exécution. Le public savait à quels artistes

Digitized by Google

il avait affaire, et ne s'occupait que de l'œuvre musicale. Il s'est même abstenu de siffler tels ou tels artistes qui l'eussent bien mérité.

En somme, *le succès* du *Rienzi* peut se traduire par ce fait significatif: La direction avait pour les deux premières soirées élevé à 5 livres le prix des billets, à la troisième elle les a remis à 3 livres.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — Voici la distribution exacte de l'*Esclave*, telle qu'elle a été arrêtée définitivement dimanche soir, après une dernière entrevue entre MM. Halanzier et Carvalho, d'une part, et MM. Membrée, Barbier, Got et Foussier, d'autre part :

Le prince Kaledji	MM. Sylva.
Dimitri	Lassalle.
Le Pope	Gailhard.
Moraskeff	Bataille.
Constantin	Grisy.
Paula	Mmes Mauduit.
Prascovia	Rosine Bloch.

Voici la nomenclature des tableaux :

1er acte : Chez Paulus le Pope ;
2e acte : Le Lac des Roses, ballet ;
3e acte : Le Palais du comte Dimitri ; divertissement ;
4e acte : L'intérieur d'une église russe ;
5e acte : 1er tableau : même décor qu'au premier acte ;
2e tableau : devant les murs de la ville.

Les décors sont peints par MM. Fromont et Daran, sauf celui du deuxième acte, le Lac des Roses, qui sera de Chéret.

Les ballets sont réglés par M. Mérante.

Enfin, l'action se passe au quatorzième siècle, à Batchi-Séraï, dans la Russie d'Asie.

Italiens. — Mademoiselle Heilbron doit ouvrir la saison du théâtre de Covent-Garden, à Londres, par la *Traviata.*

Mademoiselle de Belocca chantera à Covent-Garden le 14 avril, mais elle sera de retour à Paris, ainsi que mademoiselle Heilbron, pour jouer au Théâtre-Italien le *Nozze di Figaro*, opéra qui clôra la saison.

— Le baryton Padilla vient de quitter les Italiens pour remplir son engagement au Théâtre-Impérial de Berlin.

Fiorini lui a succédé dans *Assur*, laissant à Tagliafico le rôle d'Oroë.

— Mademoiselle Donadio, qui vient de finir sa tournée à l'étranger, fait sa rentrée dans la *Sonnambula.*

Digitized by Google

Opéra-Comique. — *Gille et Gillotin*, l'opéra comique de M. Ambroise Thomas, doit passer immédiatement après Pâques, en même temps que *Joconde*, distribué comme suit :

Joconde	MM.	Bouhy.
Le prince		Coppel.
Janetta	Mlle	Chapuy.

Les autres rôles, par mesdemoiselles Thibault et Isaac.

— On annonce la réception des *Amoureux de Catherine*, opéra comique de MM. Jules Barbier, et Henri Maréchal, grand prix de Rome.

— M. du Locle a reçu, de Londres, l'autorisation de Charles Gounod, nécessaire pour que *Mireille* puisse être jouée à l'Opéra-Comique.

Les études de *Mireille* vont commencer.

Madame Carvalho chantera le rôle de Mireille ; M. Duchesne, celui de Vincent.

M. Ismaël reprendra le rôle d'Ourrias qu'il a créé.

La symphonie du *Rhône*, coupée au Théâtre-Lyrique après quelques représentations, sera rétablie.

Châtelet. —Très prochainement, la *Belle au bois dormant*, l'opéra-féerie de MM. Clairville, Busnach et Litolff. Voici la distribution exacte et définitive de cette pièce :

Sylvéa	Mmes	M. Reboux.
Nérida		P. Marié.
Azoline		Labat.
La reine des fées		Berthelot.
Muguet	MM.	Laurent.
Coquelicot		Guillot.
Abaltaman		René Jullien.
Alcofribas		Donato.
Le roi Malaquin		Crambade.

Folies-Dramatiques. — La *Belle Bourbonnaise* passera aux Folies-Dramatiques le 9 avril.

Le lundi de Pâques aura lieu la 409e et dernière représentation de la *Fille de madame Angot*.

Les principaux interprètes de la *Belle-Bourbonnaise* sont : MM. Sainte-Foy, Milher et Villars ; Mesdames Desclauzas et Tassilly.

Bruxelles. — La première représentation de *Giroflé-Girofla*, du maestro Lecocq, a été, à l'Alcazar, une véritable solennité.

Meyerbeer, Gounod, Félicien David, Ambroise Thomas, Wagner, dit le *Guide Musical* belge, quand ils sont venus à Bruxelles présider à l'exécution

Digitized by Google

de leurs œuvres, n'ont jamais reçu d'ovation comparable à celle dont les dilettanti de l'Alcazar viennent de gratifier l'immortel auteur de *perruque blonde*.

Tous les soirs, la foule se bouscule pour entrer aux Folies-Parisiennes, et elle applaudit, elle bisse les principaux morceaux de la partition de Lecocq avec un enthousiasme délirant. Les couplets de Bolero, l'air de Giroflé, le chœur des Pirates, l'ariette de Marasquin, la chanson de Moursouck, les finales et le grand duo transportent la salle. *Giroflé-Girofla* en a chez M. Humbert pour ses cent représentations.

— M. Brandus a acheté, après la première représentation, la partition de *Giroflé-Girofla*.

Saint-Pétersbourg. — Quelques journaux russes, parlant de l'opéra de *Mireille* de Gounod chanté en ce moment à Saint-Pétersbourg, prétendent que c'est un véritable soporifique, que seul peut combattre le grand talent de a Patti.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

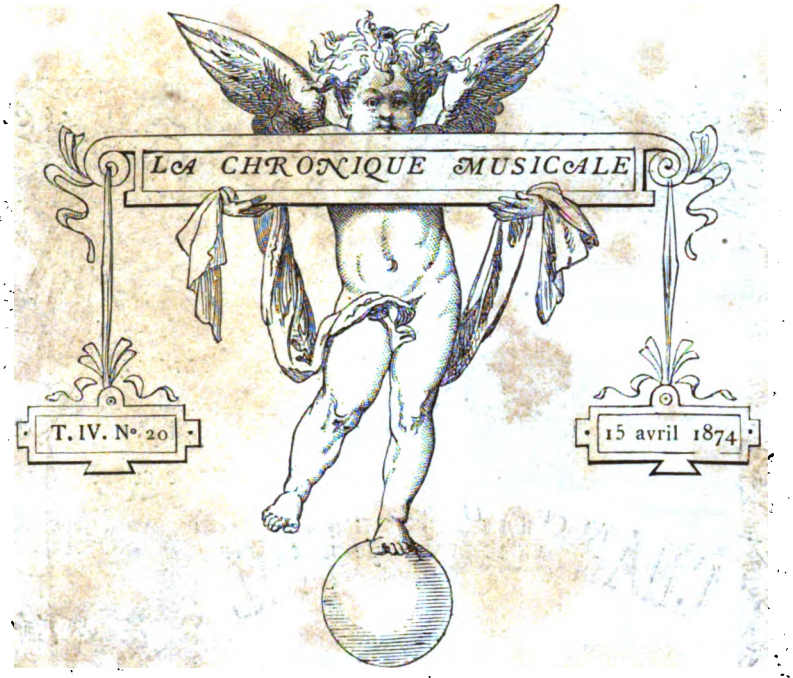
Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette 61.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



AVRIL

Chanson de Remy Belleau

EMY BELLEAU naquit en 1520, à Nogent-le-Rotrou, au pays du Perche. Il fut une des gloires de « la pléiade des poètes » où brillaient de l'éclat des plus belles rimes Ronsard, Baïf et du Bellay. Pendant le temps que lui laissait sa charge de secrétaire de Charles de Lorraine, il composa des élégies, des églogues, des épithalames, etc.... Il donna aussi une traduction d'Anacréon, et un poème intitulé : *Les Amours et Échanges de pierres précieuses.* L'auteur de *la Chanson d'Avril* est mort à Paris le 6 mars 1577, et a été enterré aux Augustins.

Digitized by Google

AVRIL, *l'honneur et des mois*
Et des bois,
Avril, la douce espérance
Des fruits qui, sous le coton
Du bouton,
Nourrissent leur jeune enfance;

⁂

Avril, l'honneur des soupirs
Des zéphirs,
Qui, sous le vent de leur aile,
Dressent encore aux forêts
De doux rets
Pour ravir Flore la belle;

⁂

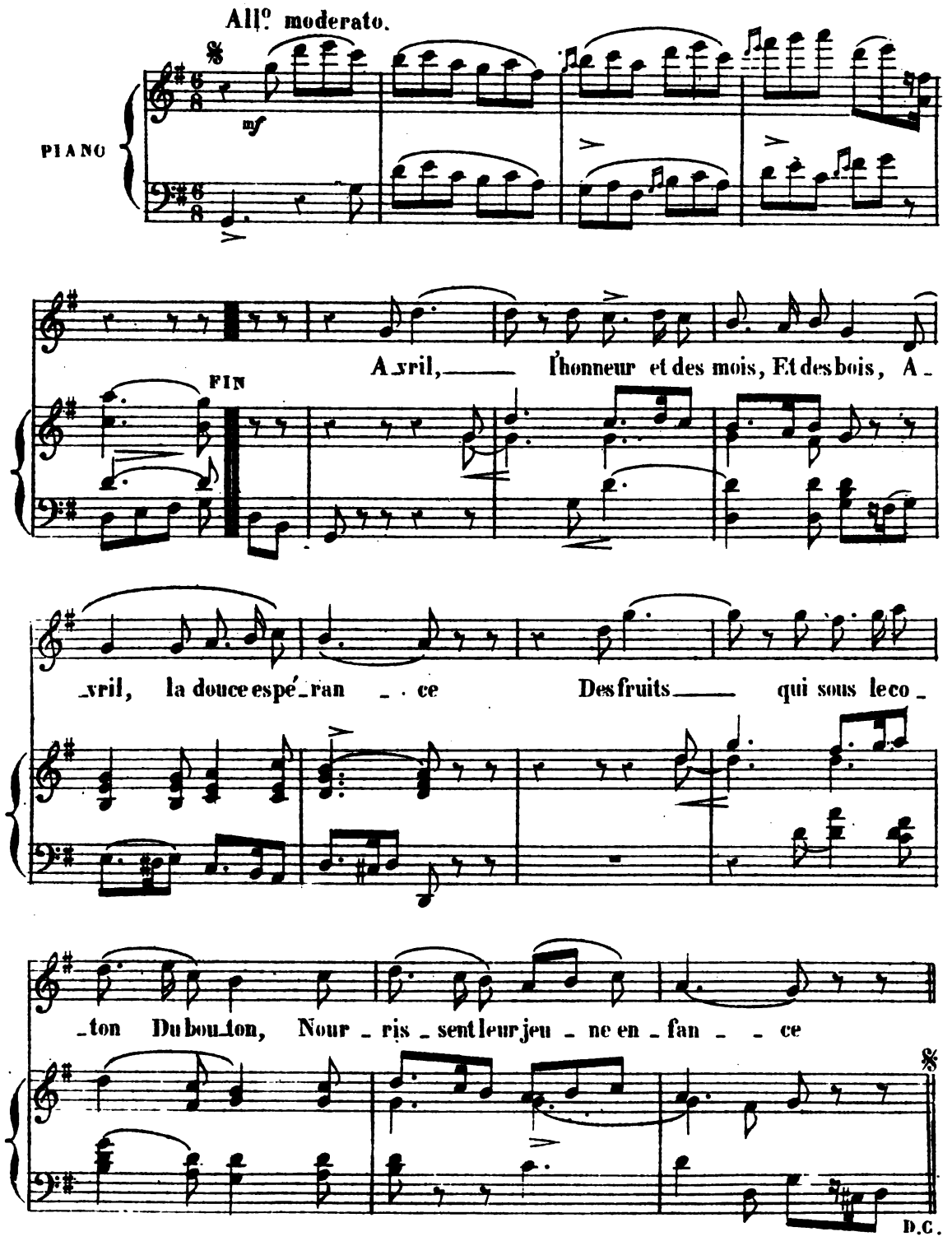
Avril, c'est ta douce main
Qui du sein
De la nature desserre
Une moisson de senteurs
Et de fleurs
Embaumant l'air et la terre.

⁂

Digitized by Google

AVRIL!

Chanson pastorale du 16me siècle



Digitized by Google

Digitized by Google

C'est toi, courtois et gentil,
Qui d'exil
Retire ces passagères,
Ces ārondelles qui vont,
Et qui sont
Des beaux jours les messagères.

Le gentil rossignolet
Doucelet,
Découpe dessous l'ombrage
Mille fredons gazouillants
Et brillants,
Au doux chant de son ramage.

C'est à ton heureux retour
Que l'amour
Souffle à doucettes haleines
Un feu discret et couvert
Que l'hiver
Recélait dedans nos veines.

Digitized by Google

LE THÉATRE DE L'ATHÉNÉE [1]

ous n'énumérerons pas ici les pièces jouées primitivement aux Fantaisies-Parisiennes et qui, faisant partie du répertoire de ce théâtre, furent reprises par la direction de l'Athénée; elles sont d'ailleurs peu nombreuses, car, le personnel et le genre s'étant modifiés, le répertoire fut presque entièrement renouvelé. Voici la liste de celles que la direction offrit successivement à son nouveau public :

Le Sourd, opéra-comique en trois actes, d'après Desforges, musique d'Adolphe Adam. — 27 mars 1869.

Le Sourd est une ancienne comédie de Desforges, jouée jadis au théâtre Montansier. MM. de Leuven et F. Langlé l'avaient transformée en opéra comique, et l'ouvrage, mis en musique par Adam, fut représenté à la salle Favart le 2 février 1853.

Les Rendez-vous bourgeois, opéra-comique en un acte, paroles d'Hoffmann, musique de Nicolo. — 27 mai 1869.

Deuxième emprunt fait à l'Opéra-Comique. *Les Rendez-vous bourgeois* avaient été représentés à ce théâtre le 9 mai 1807.

Le théâtre fait sa clôture d'été le 15 juin. Pendant cette clôture, trois représentations sont données, avec l'autorisation de M. Martinet, par les

(1) Voir les numéros des 1er février et 1er mars.

Digitized by Google

artistes de divers théâtres, au bénéfice d'une troupe de pauvres comédiens espagnols qui, venus à Paris dans l'espoir de s'y produire, n'avaient trouvé aucun engagement, et n'avaient même pas de quoi retourner dans leur pays. La Comédie-Française elle-même prit part à l'une de ces représentations, et vint jouer *le Duc Job* à l'Athénée. — La réouverture eut lieu dans les premiers jours de septembre.

Le Docteur Crispin (traduction de *Crispino e la Comare*), opéra-bouffe en quatre actes, paroles françaises de MM. Nuitter et Beaumont, musique des frères Ricci. — 18 septembre 1869.

Débuts de MM. Raoult, Jamet, Peters, de mesdames Marimon, Berdet et Formi.

Les Masques (traduction de *Tutti in Maschera*), opéra-bouffe en trois actes, paroles françaises de MM. Nuitter et Beaumont, musique de M. Carlo Pedrotti. — 23 septembre 1869.

Débuts de M. Jourdan, de mesdemoiselles Louisa Singelée et Biarini.

Le livret de *Tutti in Maschera* avait été écrit par Marco Marcelliano Marcello, et cet ouvrage, dont la musique est charmante et pleine de belle humeur, fut représenté au théâtre Nuovo, de Vérone, patrie de M. Pedrotti, en 1856. Son succès fut très grand, et depuis lors il fait partie du répertoire de tous les théâtres d'Italie.

La Fête de Piedigrotta (traduction de *Piedigrotta*), opéra-bouffe en trois actes, paroles françaises de M. Victor Wilder, musique de Luigi Ricci. — 23 décembre 1869.

Piedigrotta (ou *la Festa di Piedigrotta*) fut représentée pour la première fois à Naples, au théâtre Nuovo, en 1852. C'est l'une des œuvres les moins bien venues de Luigi Ricci.

Les Brigands (traduction d'*I Masnadieri*), opéra en trois actes et sept tableaux, paroles françaises de M. Jules Ruelle, musique de Verdi. — 3 février 1870.

Neuvième opéra écrit par Verdi. *I Masnadieri*, dont le livret avait pour auteur le poète Andrea Maffei, qui s'était inspiré des *Brigands*, de Schiller, furent représentés à Londres au mois de juillet 1847, et ne parurent que plus tard en Italie.

Les Deux Billets, opéra-comique en un acte, d'après Florian, musique de M. Ferdinand Poise. — 19 février 1870.

Valse et Menuet, opéra-comique en un acte, paroles de Méry, musique de M. Louis Deffès. — 16 avril 1870.

Ce petit ouvrage avait été joué pour la première fois sur le Kursaal

Digitized by Google

d'Ems, au mois de juillet 1865. — Mademoiselle Louisa Singelée y obtient un succès d'un genre particulier en exécutant, avec beaucoup d'assurance et un talent véritable, un solo de violon fort difficile.

Le Secret de l'oncle Vincent, opéra-comique en un acte, paroles d'Henri Boissaux, musique de M. Théodore de Lajarte. — 16 avril 1870.

Reprise d'un ouvrage créé au Théâtre-Lyrique du boulevard du Temple, le 24 novembre 1855.

Calonice, opéra-comique en un acte, paroles de M. Émile de Najac, musique de M. Ten-Brink. — 19 mai 1870.

Le Toreador, opéra-comique en deux actes, paroles de M. Sauvage, musique d'Adolphe Adam. — 2 juin 1870.

Nouvel emprunt fait au répertoire de l'Opéra-Comique. *Le Toreador*, qui devait porter d'abord le titre de *l'Accord parfait*, fut représenté pour la première fois à ce théâtre le 18 mai 1849.

L'Athénée fait sa clôture annuelle le 15 juin. Peu de temps auparavant, dans les derniers jours de mai, M. Martinet avait été nommé directeur du Théâtre-Lyrique, devenu libre par suite de la déconfiture de M. Pasdeloup. Il comptait donc abandonner la salle de l'Athénée et prendre possession de celle de la place du Châtelet. Mais la guerre survint, suivie bientôt des événements de la Commune. Le Théâtre-Lyrique fut détruit par les incendiaires, à la fin de mai 1871, en même temps que la Porte-Saint-Martin et les Délassements-Comiques, et M. Martinet dut, à la suite de ces terribles événements, se contenter de rouvrir la salle de l'Athénée sous le titre de : *Théâtre-Lyrique*. Après de telles secousses d'ailleurs, tout était remis en question, et, bien qu'avant la guerre il eût obtenu le privilége du Théâtre-Lyrique, auquel était afférente une subvention annuelle de cent mille francs, M. Martinet, qui ne pouvait plus jouir de la salle consacrée à l'exploitation de ce théâtre, se vit refuser par l'Assemblée nationale la subvention à laquelle il croyait avoir droit. Il lui fallut donc continuer simplement, et dans les mêmes conditions que précédemment, son entreprise de l'Athénée.

Cependant, espérant que l'Assemblée nationale reviendrait plus tard sur sa décision, M. Martinet se mit en mesure de mériter, par de nouveaux efforts, la subvention qu'on ne lui avait d'ailleurs refusée que par des motifs d'économie dictés par l'état fâcheux des finances du pays après des événements aussi désastreux que ceux de 1870-1871. Il réunit donc quelques-uns de ses anciens artistes, et leur adjoignit de nouvelles et solides recrues en les personnes de mesdames Ugalde, Balbi-Verdier,

Digitized by Google

Ganetti, Bernard, Douau, Morosini; de MM. Solon, du Wast, Aujac, Odezenne. D'autre part, pour maintenir ses droits au privilége qui lui avait été accordé avant la guerre, il inscrivit ainsi, en tête de ses affiches, le nom de son théâtre :

THÉATRE-LYRIQUE

(*Salle de l'Athénée.*)

Puis il fit sa réouverture, le 11 septembre 1871, et joua successivement les ouvrages dont les titres suivent :

Martha, opéra en quatre actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. de Flotow. — 11 septembre 1871.

Martha était la traduction d'un opéra italien qui portait le même titre, et dont le sujet avait été tiré d'un ballet intitulé *Lady Henriette*, représenté à l'Opéra en 1844. Le scenario de *Lady Henriette* était de M. de Saint-Georges lui-même, et la partition était l'œuvre de trois musiciens, MM. de Flotow, Deldevez et Burgmüller. La *Martha* française avait été jouée au Théâtre-Lyrique de la place du Châtelet le 18 décembre 1865.

Ne touchez pas à la Reine, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Gustave Waëz, musique de M. X. Boisselot. — 12 septembre 1871.

Ouvrage créé à l'Opéra-Comique le 16 janvier 1847, pour le début de M. Boisselot, grand prix de Rome, aujourd'hui chef d'une importante fabrique de pianos, à Marseille.

Javotte, opéra-comique en trois actes, paroles françaises de MM*** (Nuitter et Tréfeu), musique de M. Emile Jonas. — 22 décembre 1871.

M. Émile Jonas avait écrit pour le Gaity-Theatre, de Londres, la musique d'un opéra-comique intitulé *Cinderella* (Cendrillon), sur un livret de M. Thompson. C'est cet ouvrage, joué à Londres peu de mois auparavant, dont la traduction fut faite par MM. Nuitter et Tréfeu, et qui parut à l'Athénée sous le titre de *Javotte*. Madame Ugalde y fit à l'improviste ses débuts dans le rôle du prince Charmant, primitivement distribué à une autre artiste, et qu'elle avait appris en deux jours pour remplacer celle-ci, malade au point de ne pouvoir jouer.

Une Fête à Venise, opéra-comique en quatre actes, paroles de MM. Nuitter et Beaumont, musique de M. Federico Ricci. — 15 février 1872.

La partition d'*Une Fête à Venise* n'était pas une œuvre entièrement nouvelle. M. Ricci y avait placé un certain nombre de morceaux d'un de ses anciens opéras italiens : *il Marito e l'Amante.*

Digitized by Google

Sylvana, opéra-comique en quatre actes, paroles françaises de MM. Mestépès et Victor Wilder, musique de Weber. — 3 avril 1872.

Traduction et adaptation d'un des ouvrages de la jeunesse de Weber, complétement inconnu en France, et d'une valeur incontestable.

M. Martinet n'avait pas été plus heureux dans l'exploitation de l'Athénée que son prédécesseur M. Busnach, quoique s'étant aidé de tout autres éléments et ayant complétement transformé le genre primitivement adopté. Sous sa direction, en effet, l'opérette avait fait place à un genre musical plus sérieux, plus relevé, mais qui, il faut bien le dire, cadrait mal avec la nature et les proportions du théâtre. Le grand opéra, même bouffe, faisait craquer la petite salle de l'Athénée, et des ouvrages tels que *les Masques*, *le Docteur Crispin*, étaient trop importants pour une scène aussi mignonne; c'était bien pis encore lorsqu'il s'agissait d'œuvres sérieuses ou d'un caractère aussi dramatique que *Martha, les Brigands* et *Sylvana*. D'ailleurs, les frais de personnel étaient en disproportion énorme avec les ressources restreintes de la salle, et en peu de temps le déficit de l'exploitation s'éleva à un chiffre considérable. M. Martinet fut obligé de se retirer, et le théâtre dut fermer une seconde fois.

Croit-on que cela découragea les candidats, toujours si nombreux, à toute direction théâtrale? On se tromperait grandement. Il s'en présenta plus d'un, tout disposé à prendre la succession du directeur dépossédé. Ce fut M. Jules Ruelle, ancien rédacteur en chef du *Messager des Théâtres*, ancien secrétaire du Théâtre-Lyrique et de l'Athénée, auteur de quelques ouvrages dramatiques, qui arriva premier dans cette course au clocher. M. Ruelle forma une Société en commandite pour l'exploitation de l'Athénée, réunit le capital nécessaire, forma un nouveau personnel, et fut en état d'ouvrir son théâtre dans les premiers jours d'octobre 1872.

Le nouveau directeur fit un nouvel essai, et changea encore le genre du répertoire. De ses deux prédécesseurs, l'un s'était ruiné en cultivant l'opérette, le second avait fait de même en visant trop au drame lyrique; M. Ruelle jugea qu'il serait sage à lui de se tenir entre les deux et de courtiser simplement la muse de l'opéra-comique. Hélas! ce nouvel essai ne devait pas être plus heureux que les précédents. L'Athénée était décidément enguignonné, et son nouveau maître devait rester impuissant à le tirer du bourbier où il était plongé.

La troupe rassemblée par M. Ruelle était ainsi composée :

MM. Gabriel Bonnet, Géraizer, Lary, Galabert, Lepers, Montjauze, Vautier, Dhert, Gabriel; puis Dereims, Staveni, Girardot; mesdemoi-

Digitized by Google

selles Girard, Daram, Marietti, Bonnefoy, Mary Nelly, Louisa Singelée, Wanda de Bogdani, Deleu.

Premier chef d'orchestre : M. Ch. Constantin ; deuxième : M. Placet.

Voici la liste des ouvrages représentés sous cette troisième direction :

L'Alibi, opéra-comique en trois actes, paroles de M. Jules Moinaux, musique de M. Adolphe Nibelle. — 11 octobre 1872.

Dimanche et Lundi, opéra-comique en un acte, paroles de M. Henri Gillet, musique de M. Adolphe Deslandres. — 21 octobre 1872.

Madame Turlupin, opéra-comique en deux actes, paroles de MM. Cormon et Grandvallet, musique de M. Ernest Guiraud. — 23 novembre 1872.

Début de mademoiselle Daram. Grand succès pour le compositeur et pour la cantatrice.

Dans la Forêt, opéra-comique en un acte, paroles de M*** (Jules Ruelle), musique de M. Charles Constantin. — 2 décembre 1872.

Le Péché de Géronte, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Pagès de Noyez, Mandville et Malcamps, musique de M. William Chaumet. — 30 décembre 1872.

La Farce de maistre Villon, opéra-comique en un acte, paroles de M. Fernand Langlé, musique de M. Théodore de Lajarte. — 30 décembre 1872.

Monsieur Polichinelle, opéra-comique en deux actes, en vers, paroles de MM. Vatier et Morand, musique de M. Deléhelle.—15 janvier 1873.

Les Rendez-vous galants, opéra comique en un acte, paroles de M. Fernand Langlé, musique de madame de Sainte-Croix. — 25 janvier 1873.

La Fanchonnette, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. de Saint-Georges et de Leuven, musique de Clapisson. — 19 février 1873.

Cet ouvrage avait été créé à l'ancien Théâtre-Lyrique, le 1er mars 1856, pour les débuts de madame Carvalho.

La Dot mal placée, « fantaisie espagnole » en trois actes, paroles de M. Georges Mancel, musique de M. Paul Lacome. — 28 février 1873.

La Guzla de l'Emir, opéra-comique en un acte, paroles de Michel Carré et M. Jules Barbier, musique de M. Théodore Dubois. — 1er mai 1873.

Ouvrage reçu à l'Opéra-Comique depuis six ans, et signé du nom d'un de nos prix de Rome les plus distingués. Impatienté d'attendre un tour de représentation qui menaçait de ne jamais arriver, l'auteur retira sa partition pour aller la porter à l'Athénée, où elle obtint tout le succès que méritait une œuvre si fine, si aimable et si distinguée.

Digitized by Google

Ninette et Ninon, opéra-comique en un acte, paroles de madame Hermance Lesguillon, musique de M. Penavaire. -- 28 avril 1873.

Raphaël, opéra en cinq actes, paroles de Méry (?), musique de M. Giunti Bellini. — 31 mai 1873.

L'un des plus grands succès de fou rire qui se soient jamais vus dans un théâtre lyrique.

Saint-Nicolas, opérette en un acte, paroles et musique de M. Henri de Mortarieu. — 6 juin 1873.

Pierrot Fantôme, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Ernest Dubreuil et Léopold Stapleaux, musique de M. Lionel (Léon Wrcken). — 6 juin 1873.

Jaloux de soi, opéra-comique en un acte, paroles et musique de madame Anaïs Marcelli (comtesse Perrière-Pilté). — 6 juin 1873.

Royal-Champagne, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Couturier et Saint-Geniès, musique de M. Lemarié. — 28 juin 1873.

Fermeture annuelle. Pendant cette fermeture, dans les premiers jours d'août, une troupe anglaise vient donner des représentations à l'Athénée et fait ses débuts par l'*Hamlet* de Shakespeare, bientôt suivi d'*Othello*. Il y avait un certain courage aux comédiens anglais à venir braver les spectateurs parisiens pendant les jours brûlants de l'été, qui font justement fuir de Paris les comédiens français. La troupe anglaise ne fut pas heureuse et dut, au bout de peu de jours, suspendre ses représentations. Le 20 septembre, l'Athénée fait sa réouverture.

Le Barbier de Séville, paroles françaises de Castil-Blaze, musique de Rossini. — 20 septembre 1873.

C'est la traduction du chef-d'œuvre de Rossini donnée jadis à l'Odéon, quand ce théâtre devint une scène semi-lyrique. Trois débuts ont lieu dans cet ouvrage : Mademoiselle Wanda de Bogdani (Rosine), MM. Dereims (Almaviva), Staveni (Basile).

Le Déserteur, opéra comique en trois actes, paroles de Sedaine, musique de Monsigny. — 22 septembre 1873.

Début de M. Girardot (Alexis) et de mademoiselle Deleu (Louise).

On sait que le chef-d'œuvre de Monsigny fut représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique le 6 mars 1769. Depuis lors, il a été souvent repris à l'Opéra-Comique.

Le Bijou perdu, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. de Leuven et de Forges, musique d'Adolphe Adam. — Octobre 1873.

Il y avait vingt ans que cet ouvrage avait été créé au Théâtre-Lyrique, le 6 octobre 1853, avec madame Cabel dans le rôle de Toinon.

Digitized by Google

Le Bijou perdu est le dernier ouvrage que M. Jules Ruelle ait monté à l'Athénée, le dernier qui ait été représenté à ce théâtre, dont les portes, nous l'avons dit plus haut, se fermèrent le mercredi 3 décembre 1873. M. Ruelle avait lutté longtemps contre une situation intolérable, résultant des conditions singulièrement fâcheuses dans lesquelles il avait pris la direction de l'Athénée et rouvert ce théâtre. Dans ces conditions, et en dépit d'efforts répétés, il ne pouvait réussir et ne pouvait que retarder plus ou moins une chute inévitable dès les premiers jours de son administration.

Quelque malheureux qu'ait été le sort de l'Athénée depuis sa naissance, on assure pourtant qu'un homme courageux va se dévouer à lui et entreprendre sa résurrection. Peut-être ce nouveau venu réussira-t-il, car il a, nous dit-on, ce qu'aucun de ses prédécesseurs n'avait certainement, une somme de cent mille francs à consacrer au relèvement de ce théâtre. S'il en est ainsi, peut-être, en effet, sera-t-il plus heureux, car il aura les moyens d'attendre l'inauguration du nouvel Opéra, qui, après le sinistre de la rue Le Peletier, ne saurait tarder beaucoup plus d une année. Or, une fois l'Opéra ouvert, les conditions, jusqu'ici fâcheuses, de l'Athénée deviendront excellentes, puisque le quartier presque désert dans lequel il se trouve situé deviendra, au contraire, l'un des plus fréquentés de Paris, et que, de plus, il pourra plus d'une fois profiter du trop plein de son grand confrère.

Puisse donc l'Athénée reprendre une nouvelle vie. On a vu qu'en somme ce gentil petit théâtre avait rendu de véritables services au jeune art français et à nos compositeurs. Combien plus ne serait-il pas appelé à en rendre dans ces conditions nouvelles et beaucoup plus favorables !

M. Jules Ruelle laisse inédits un assez grand nombre d'ouvrages reçus par lui, et que son administration n'aura pas eu le loisir de produire au grand jour de la rampe. Nous citerons, entre autres, les suivants :

Gazouillette, un acte, paroles de MM. Cormon et Monrose, musique de M. Duprato ;

La Fille de Figaro, un acte, paroles de MM. Cardoze et Fernand Langlé, musique de M. J.-B. de Coninck ;

Maures et Castillans, trois actes, musique de M. Danhauser ;

Les Surprises de l'Amour, deux actes, musique de M. Ferdinand Poise ;

Le Dompteur, un acte, musique de M. Miramon ;

La Tartane, un acte de M. Legouix ;

Un ouvrage en trois actes, paroles de M. Georges Mancel, musique de M. Paul Lacome ;

Digitized by Google

Le Fruit vert, trois actes, paroles et musique de madame Pauline Thys;

L'Étincelle, deux actes, paroles de M. Narcisse Fournier, musique de M. Decourcelles;

Dufrény, un acte, paroles de M. Paul Saunière, musique de M. Armand Roux;

Le Marocain, un acte, paroles de M. J. Denizet, musique de M. Paul Puget;

La Cour de Tulipano, 3 actes, paroles de MM. de Saint-Georges et Jules Adenis, musique de M. J.-J. Debillemont;

Un ouvrage en un acte, paroles de MM. Blau et Louis Gallet, musique de M. Alfred Mutel, etc., etc.

La liste qu'on vient de lire clôt ce petit chapitre d'histoire théâtrale et musicale. Nous ferons seulement remarquer, en terminant, que le fondateur de l'Athénée, M. Bischoffsheim, est mort juste au moment où cet établisssement, poursuivi par la malechance, allait fermer ses portes pour la quatrième fois, c'est-à-dire dans les derniers jours de novembre.

ARTHUR POUGIN.

Digitized by Google

LES

TRANSFORMATIONS D'UN OPÉRA

AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

Nous croyons fermement qu'il serait difficile, aujourd'hui, d'imposer au public *les Mystères d'Isis* avec le petit arrangement de Lachnith, qui osa glisser sournoisement ses élucubrations musicales dans la partition de Mozart. Lorsque, au Théâtre-Lyrique, on exécuta *les Noces de Figaro* et que l'on plaça, comme entr'actes, des fragments de symphonie ou de quintette du maître, ne vit-on pas des aristarques froncer le sourcil et crier au sacrilége? Que diraient-ils donc ces féroces archaïstes, s'ils savaient que l'Opéra n'a vécu, au dix-huitième siècle, qu'en refaisant sans cesse les ouvrages à succès, à l'aide des procédés les plus étranges?

Lully, du reste, a passé la seconde moitié de sa vie à replacer, avec de nouvelles appellations, la musique qu'il avait composée dans sa jeunesse. Il a surtout pratiqué cette petite manœuvre pour ses airs de ballet.

Après Lully, cela devint une habitude constante. Les *pastiches* et les *fragments* tinrent le haut bout dans le répertoire de l'Académie Royale de musique. Nous pouvons citer entre autres :

Les Fragments de Lully, composés de *la Feste marine, la Sérénade vénitienne, la Bergerie* et *Cariselli* (1702);

Télémaque, « fragments des modernes » (1704);

Autres *Fragments de Lully*, composés de *la Bergerie, la Sérénade vénitienne, les Bohémiens* et *le Bal interrompu* (1708);

Digitized by Google

Les Festes vénitiennes, opéra-ballet en trois actes, de Danchet et Campra (1710), ont une existence bien agitée ;

Le 17 juin, on joue, sous ce titre : *Le Triomphe de la Folie*, prologue, *la Feste des Barquerolles*, *les Sérénades et les Joueurs*, puis *les Saltimbanques ;*

Le 8 juillet, *la Feste marine* a remplacé *la Feste des Barquerolles ;*

Le 8 août, on ajoute *le Bal. ou le Maître à danser ;*

Le 5 septembre, *les Devins de la place Saint-Marc* font leur apparition ;

Le 14 octobre, c'est le tour de *l'Opéra* ou *le Maître à chanter ;*

Le 6 décembre, nouvelle combinaison : *Le Carnaval dans Venise*, *la Feste marine, le Bal* et *l'Opéra.*

Par ce moyen, aussi simple qu'ingénieux, l'administration de l'Académie pouvait, sous un même titre, changer indéfiniment la composition de son spectacle.

Puis *les Fragments de Lully* recommencent leur carrière pendant quatre années, 1711, 1717, 1718 et 1731. De 1748 à 1782 une quinzaine de *fragments*, dûs à la plume des compositeurs du temps, viennent prendre place dans le répertoire.

Seulement, cette façon peu recommandable de faire un ouvrage lyrique n'était pas seule en faveur à l'Opéra. On avait la coutume barbare de changer, au fur et à mesure, les morceaux d'une partition célèbre, surtout aux divertissements. On avait bien soin de laisser le titre et les noms d'auteurs, mais, sous ce couvert, tous les compositeurs du moment se donnaient la satisfaction de faire jouer leur musique.

La Bibliothèque musicale de l'Opéra possède plusieurs exemplaires où l'on retrouve les traces de cette curieuse coutume. Nous avons cru plaire aux lecteurs de la *Chronique musicale* en leur en donnant un des plus intéressants spécimens.

Alcyone, de la Motte et Marais, fut jouée à Paris en 1706, avec un grand succès. Le chœur « des matelots » du 3e acte et « la tempeste » du 4e acte sont restés célèbres. Tous les écrivains du temps racontent à l'envi l'immense effet produit par cette merveille symphonique. On en trouvera le récit pompeux dans les « Anecdotes dramatiques » de Clément et l'abbé de la Porte ; aussi, pour édifier nos contemporains sur la façon, plus que naïve, dont on dépeignait musicalement « la mer en courroux » sous Louis XIV, nous avons fait graver le morceau symphonique d'*Alcyone*, en lui laissant tout son cachet archaïque. Le *remplissage* du temps n'est point parvenu jusqu'à nous.

L'on remarquera que, suivant un usage qui s'est continué jusqu'à

Digitized by Google

Rameau, les dessus lisent sur la clef de *sol*, première ligne. On évitait ainsi les lignes supplémentaires, puisque les violons ne *démanchaient* que fort rarement. Quant aux basses de violon et à la basse continue, elles descendent jusqu'au *si bémol grave*.

Nous ne regrettons qu'une chose, c'est que l'outillage moderne nous ait empêché de rendre exactement la physionomie pittoresque de cet embryon de « morceau de scène » : notes carrées, ondoiement aux barres des triples croches dont le graveur avait enrichi son œuvre, pour indiquer sans doute le balancement des flots.

Telle qu'elle est, la tempête d'*Alcyone* a fait, pendant tout le siècle dernier, l'admiration de nos pères. Cet ouvrage a été repris cinq fois à la scène. La dernière *remise* date du 30 avril 1771. C'est à cette date que nous allons nous reporter, pour voir dans quel état on donnait au public l'œuvre de la Motte et Marais.

Le commencement du premier acte était joué à peu près comme autrefois. Mais, à partir de la scène II, les innovateurs vont s'en donner à cœur-joie. On intercalait de vive force un menuet, une polonaise (!), et nous trouvons sur la partition ces notes amusantes :

« Après la polonaise, mettre les gavottes en *a mi la* de M. Berton; ce sont celles qu'il avait faites pour l'acte de Tibule (*sic*) des *Festes grecques et romaines*. On passera les passepieds en *a mi la* qui finissaient le divertissement de cet acte. Après les gavottes, on ira à l'ariette gaye et gracieuse du troisième acte de Camille (1) et à la gigue (!!) qui suit cette ariette; après la gigue, au récitatif : « On approche, » etc.

Nous voici donc revenus à bon port; ce n'est pas sans peine.

Au second acte, il y a des changements et des additions sans nombre; — nous trouvons d'abord à la page 79 de la partition, l'indication suivante : « Mettre icy l'air des Magiciens un ton plus haut, c'est-à-dire en *fa*. Cet air est de cet acte, page 91 ; il faut en prendre la première partie, comme M. Rebel l'a *accomodé* (*sic*) avec des bassons, et la seconde restera avec les parties du milieu, telle qu'elle est dans *Alcione*, et les bassons joueront la même partie à la moitié *viste* de cet air.

Quelques remords ont dû saisir le cœur du metteur en scène, puisque nous trouvons plus loin cette note, au *chœur lent* : « Phorbas et Ismène chanteront ce chœur; le remettre comme il était et en *supprimer toutes les additions* dernièrement faites, tant dans les parties d'orchestre que dans celle du chant. »

Mais ce bon mouvement ne dure guère, comme nous l'apprend la

(1) *Le Triomphe de Camille*, pot-pourri.

Digitized by Google

page suivante : « Après ce chœur, mettre l'air de démons en *mi* et à deux temps *viste* du 4e acte de *Scilla et Glaucus* de M. Lecler (1) et le chœur qui suit cet air..... Après le chœur du 4e acte de *Scilla et Glaucus*, il faut aller immédiatement au morceau; *prenez garde* au *retranchement* du prélude et au changement du chant. Les parties du milieu sont accomodées.....» (par M. Rebel, sans doute). Enfin l'on revient après toutes ces pérégrinations à la musique du vieux violiste Marais.

Au troisième acte, nous trouvons une matelote et un prélude ajoutés, puis un récit et un chœur du *Carnaval et la Folie*, de Destouches, un air de *Médée et Jason*, de Salomon, deux tambourins, l'un des *Plaisirs champêtres* (2), l'autre de la *Proserpine* de Lulli.

Nous ne pouvons citer tous les changements dont est chargée cette pauvre partition d'*Alcyone*. Nous nous contenterons de citer les deux notes suivantes qui sont curieuses au point de vue historique :

Au quatrième acte, « allez à la symphonie à trois temps des flûtes et violons, à la page 259, du 4e acte de *Pirrhus*, opéra de M. Royer, et suivez jusqu'à la fin de la page 261. Observez bien les changements de paroles du petit chœur de femmes et la reprise de ce petit chœur à l'endroit où elle est marquée... on yra à la gavotte, en *sol mineur*, meslée de flûtes et bassons, *qui est de M. Rebel* et qu'il avait *ajoustée* au second acte d'*Amadis*, dans l'enchantement.

« On reviendra ensuite au morceau.... Après qu'on aura chanté entièrement ce morceau, on finira le divertissement des prêtresses de Junon *par l'air de M. Berton*, qui est en *six-huit*, en *sol mineur*, et *qui était ajouté* au 4e acte d'*Iphigénie*. Après l'air de M. Berton, on reviendra à la simphonie d'Alcione. » C'est bien heureux !

L'acte cinquième nous donne le bouquet : « Après ce morceau : Aimons-nous (que l'on a, du reste, fort amélioré au point de vue de la mesure et du rhythme), après ce morceau, allès au chœur à trois temps en *sol tierce mineur*, qui finit l'acte de Phillis et Demofon (sic); après ce chœur, mettre l'air de M. Granier que j'ai donné à M. Durand (3) et qui est remis en partition par M. Berton.

« Après cet air, et sans aucune interruption, on ira à l'air en *mi* du 3e acte du prince de Noisy (4) qui est à deux temps..... et qui sera suivi

(1) Leclerc. — L'orthographe fantaisiste de toutes ces notes nous les fait attribuer à Francœur, qui était coutumier du fait. Voyez comme exemple son journal manuscrit de 1785 à 1790. (*Archives de l'Opéra.*)

(2) Autrement appelés : *Plaisirs de la Campagne*, de Bertin.

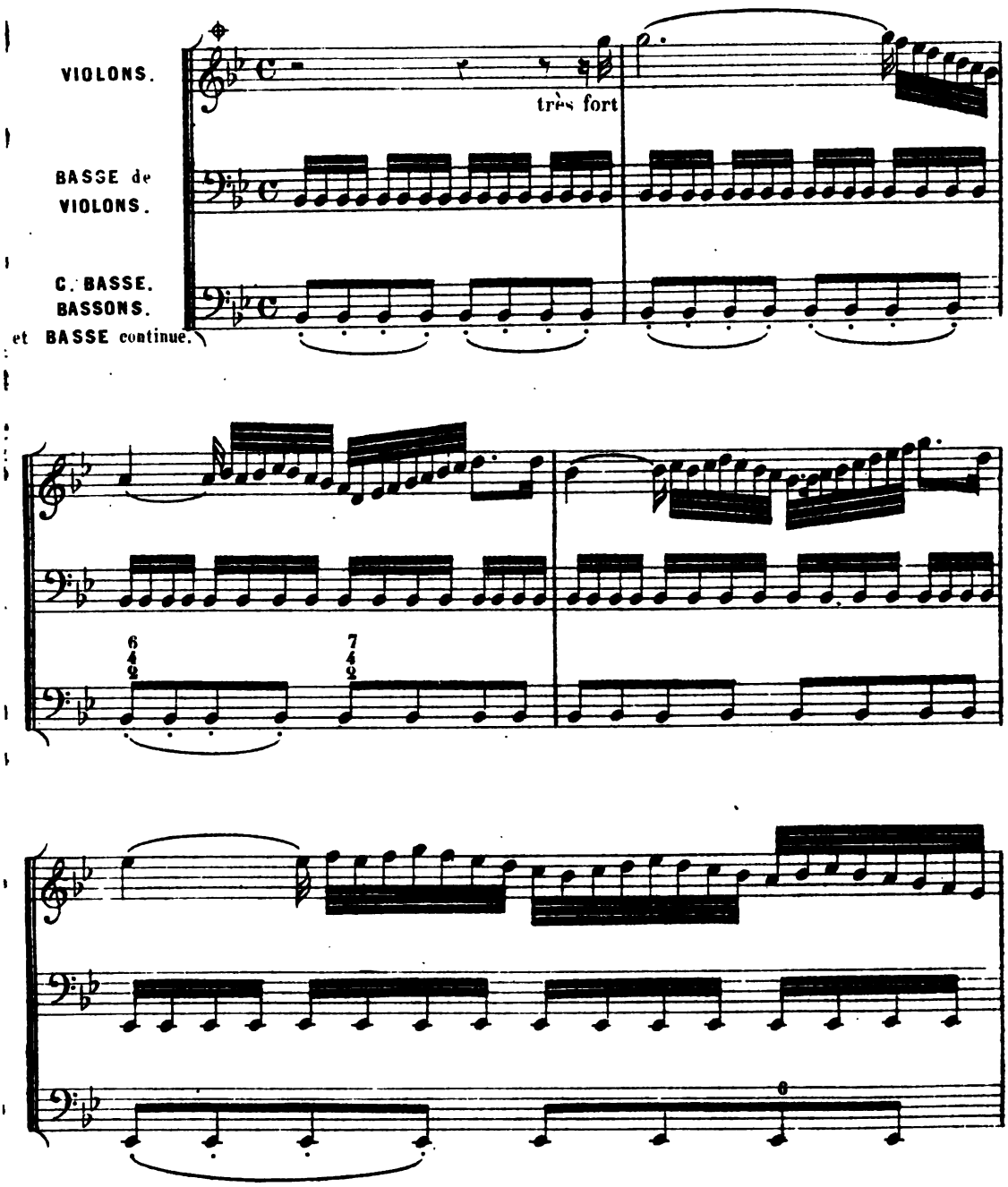
(3) Le copiste de l'Académie.

(4) De Rebel et Francœur.

Digitized by Google

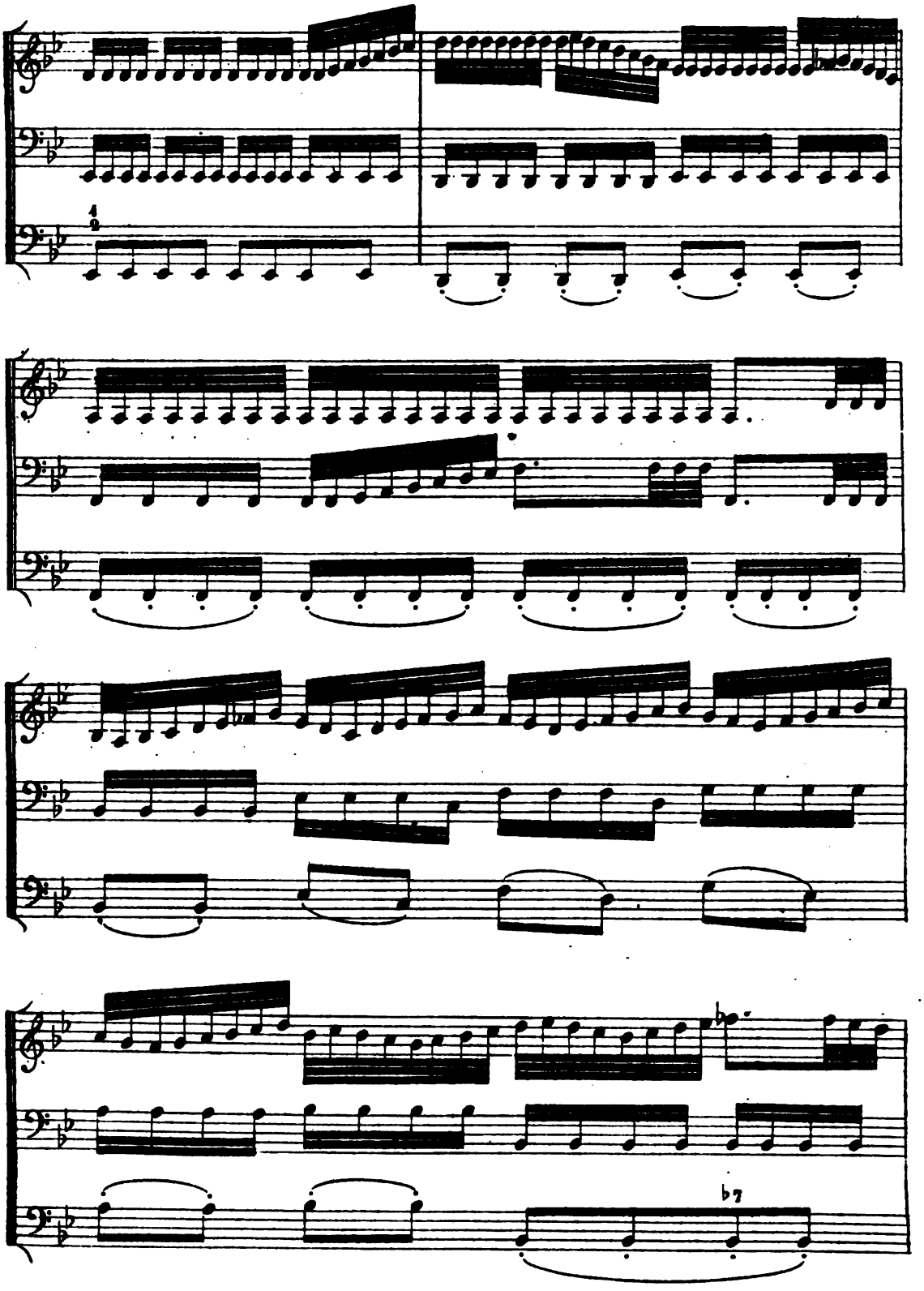
ALCYONE

Tempeste du IVe ACTE. **Opéra de MARAIS** (1706)

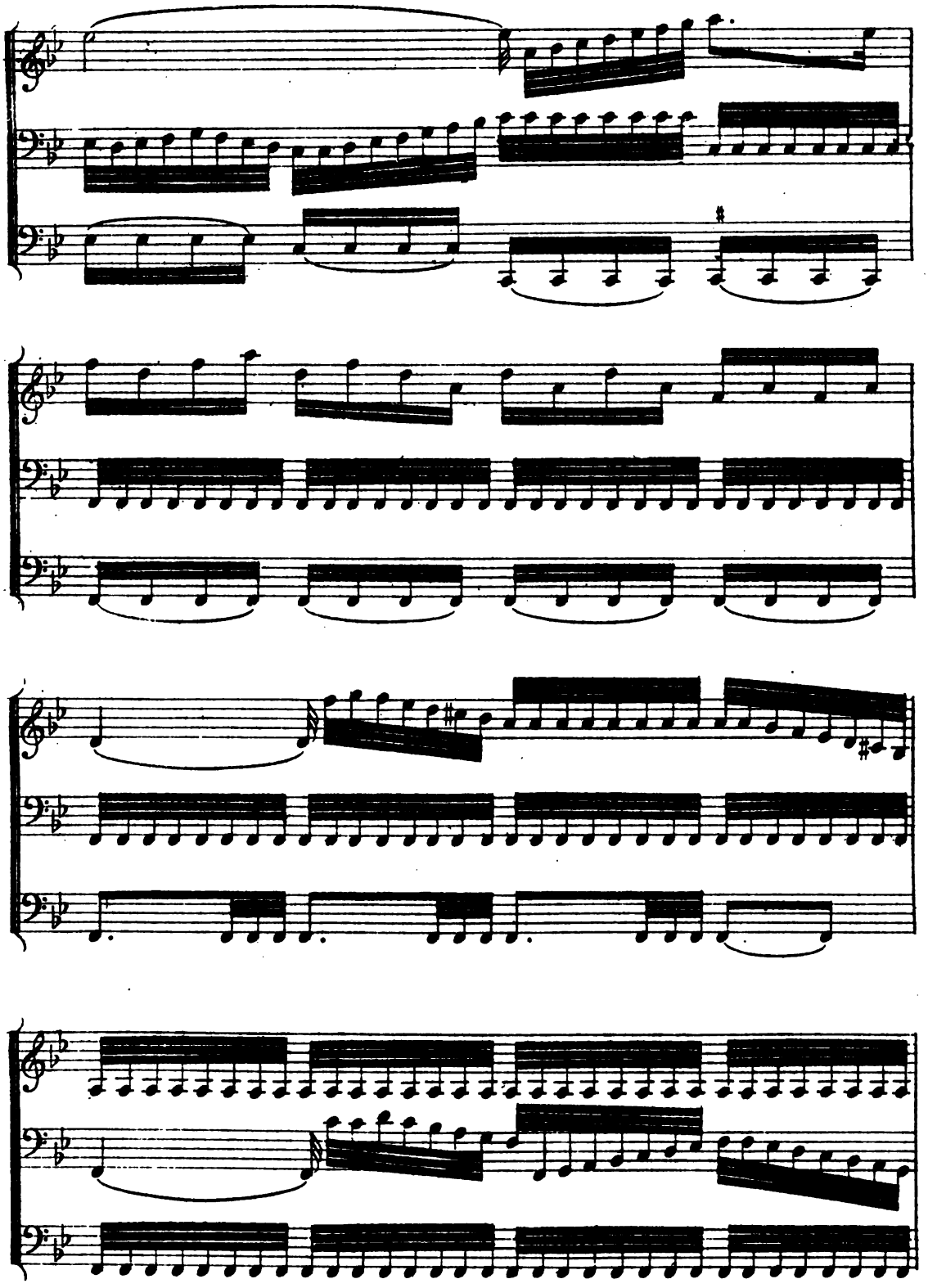


✧ A l'époque de Marais la clef de sol était toujours placée sur la 1re ligne, pour éviter les lignes supplementaires.

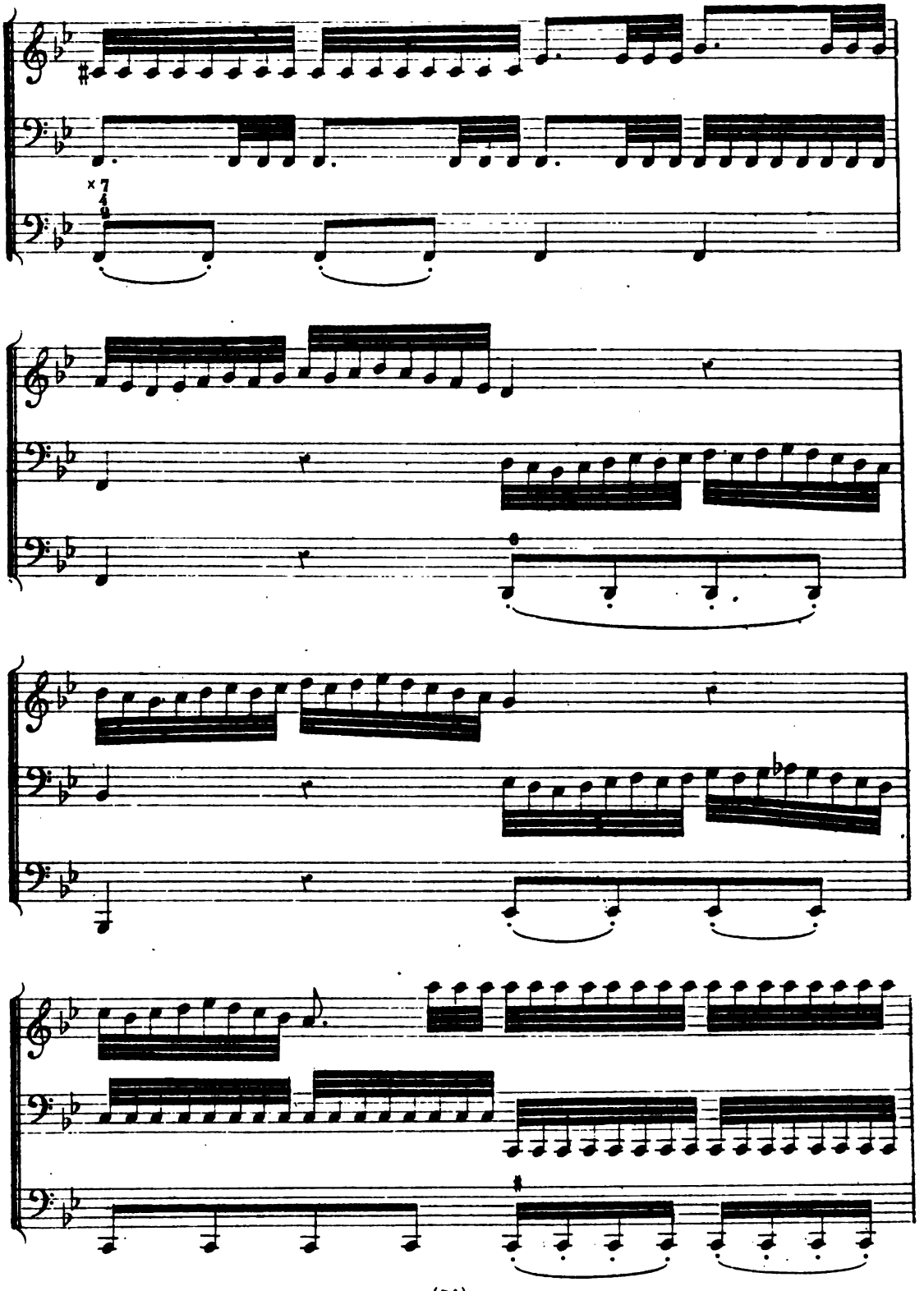
Digitized by Google



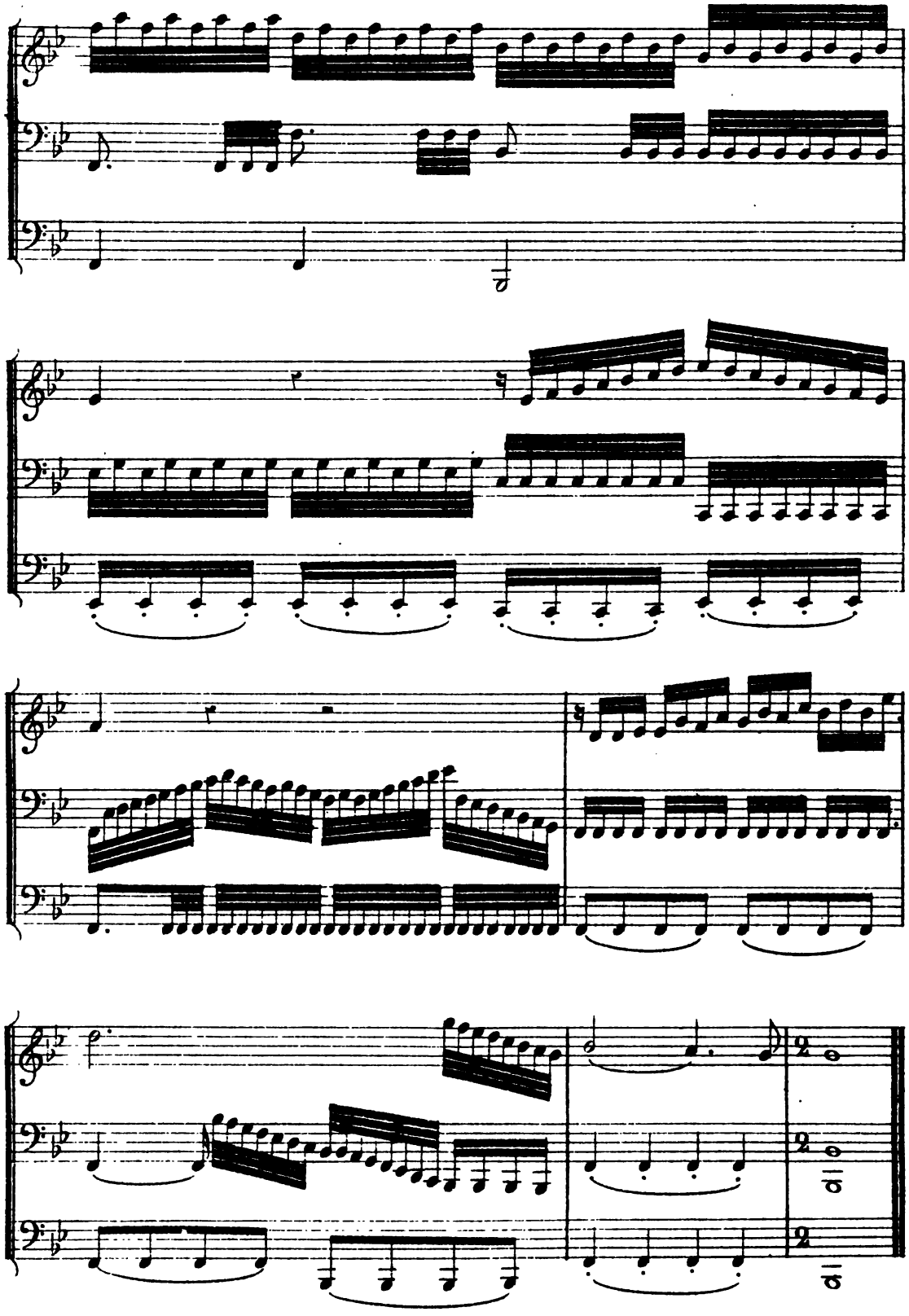
Digitized by Google



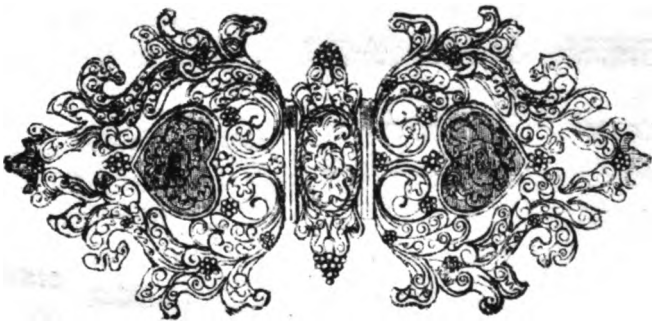
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

de l'ariette de M. Garnier, qui était à la fin de Tancrède, et que M. Rebel donnera à M. Durand, lorsque les paroles de cette ariette, par *quelques changements*, pourront être dans la bouche de Ceix qui la chantera. Après cette ariette, on mettra la chacone qui finissait le prince de Noisy, et par laquelle on finira l'opéra d'Alcione.....

« M. Durand voit que tout ce qui suit cette indication *devient nul* dans le reste de la partition d'Alcione. »

N'est-ce pas amusant au possible ? et, pour rendre la chose plus piquante, on n'a qu'à se souvenir que Berton était un des quatre directeurs de l'Opéra, à cette époque ; que Francœur était « maître de musique », c'est-à-dire chef d'orchestre, et que Rebel, ancien directeur, pensionné de 9,000 livres, était l'ami et le collaborateur des deux autres. Ces administrateurs trouvaient donc ainsi le moyen de jouer des fragments de leurs opéras sur le dos de ce pauvre Marais, qui n'avait plus la faculté, depuis 1728, de faire entendre la moindre réclamation.

Les directeurs de notre époque qui se font jouer sur leur théâtre ne constituent donc pas une actualité. Le dix-huitième siècle leur a donné l'exemple.

La critique du temps trouve la chose fort à son gré. Nous n'avons, pour nous en convaincre, qu'à lire le *Mercure* de France du mois de uin 1771 :

« Les talents distingués dont ce théâtre (l'Opéra) est orné ont *rajeuni*, autant qu'il était possible, les charmes que le temps ôte souvent aux arts agréables. »

Puis, après avoir raconté la douleur, plus ou moins récréative, de la fille d'Eole, le *Mercure* jette les plus odorantes fleurs de sa rhétorique sous les pas de MM. Legros, l'Arrivée, Gardel et Vestris, et de mesdemoiselles de Beaumesnil, Guimard et Heynel.

Le tout lu par ordre de Monseigneur le chancelier et approuvé avec privilége du Roy.

TH. DE LAJARTE.

Digitized by Google

HISTOIRE

DU

THÉATRE DE MADAME DE POMPADOUR

DIT

THÉATRE DES PETITS-CABINETS

Septième article (1).

CHAPITRE VI

THÉATRE DE BELLEVUE

27 *Janvier* 1751. — 6 *Mars* 1753.

Il s'en fallait bien que le théâtre de Bellevue, malgré son éclatante décoration à la chinoise, fût aussi brillant et aussi commode que les deux salles précédentes. Il était extrêmement petit, et l'on dut, par suite, restreindre le nombre des élus. La société intime de Louis XV et de madame de Pompadour y était seule admise : c'étaient les acteurs ordinaires qui ne jouaient pas dans la pièce, puis quelques favoris du roi, comme MM. de Soubise, de Luxembourg, de Richelieu. Ce dernier avait fini par s'imposer à la marquise, qui, de guerre lasse, avait été obligée de supporter sa présence. Le Roi ne lui avait-il pas dit avec malice, un jour qu'elle ne voulait pas inviter le duc à un voyage au *petit château :* « Vous ne connaissez pas M. de Richelieu ; si vous le chassez par la porte, il rentrera par *la cheminée.* »

Ce fut le mercredi 27 janvier 1751 qu'eut lieu l'inauguration du nou-

(1) Voir les numéros des 1er septembre, 1er octobre, 1er novembre, 1er décembre 1873, 15 janvier et 1er mars 1874.

Digitized by Google

veau théâtre. On joua d'abord *l'Homme de fortune*, comédie en cinq actes, que La Chaussée avait composée à cette intention, puis un ballet allégorique, *l'Amour architecte,* avec changements à vue. La comédie n'eut aucun succès, pas même celui d'indulgence, qu'une pièce a communément quand elle est représentée en société.

A défaut du duc de Luynes, qui garde sur cette soirée un silence discret, Collé dévoile les raisons de ce double échec :

Suivant ce qu'on m'en dit, et ce que j'en ai ouï dire à La Chaussée lui-même, cette pièce n'a pas trop réussi : les acteurs ne savoient pas leur rôle. Le duc de Chartres n'étoit pas sûr du sien; la tête tourna au duc de La Vallière; la mémoire de la Marquise travailla aussi; bref, tous ces honnêtes comédiens n'étoient pas, à beaucoup près, aussi fermes sur leurs étriers qu'ils auroient dû l'être, pour soutenir une pièce qui n'est pas trop bonne par elle-même, à ce qu'on dit, et qui auroit, au contraire, eu grand besoin du prestige de la représentation.

On ne conçoit pas quelle a été la fureur de madame de Pompadour de jouer cette comédie, où je sais qu'il y a des traits dont on n'a pas manqué de faire des applications, du moins pendant qu'on la répétoit. On en a pourtant retranché des vers tels que celui-ci, qui n'a été ôté qu'à l'avant-dernière répétition :

Vous, fille, femme et sœur de bourgeois, quelle horreur !

Ce vers étoit dans le rôle du duc de Chartres; il a été supprimé, ainsi que quelques endroits qui attaquoient l'injustice des fortunes faites par la voie de la finance.

Mais on y a laissé la scène du généalogiste qui s'engage à faire descendre un bon bourgeois, qui a acquis et qui porte le nom d'une terre titrée, des seigneurs à qui cette terre appartenoit autrefois.

L'application qu'on en peut faire à la situation présente et future de madame de Pompadour est si naturelle, qu'il n'y a point de courtisan, si bas et si asservi qu'il soit, qui ait pu s'en tenir. . . . . .

Après cette comédie on exécuta un ballet intitulé : *l'Amour architecte.* Le théâtre représentoit Meudon; dans le lointain et sur le devant, la montagne sur laquelle on a bâti Belle-Vue. Des amours, après avoir admiré cette situation, bâtirent ce château et dansèrent de joie après cette équipée.

Il est étonnant que madame de Pompadour ait été assez mal conseillée pour donner au Roi un ballet aussi indécent, dans des circonstances où tout le monde crie que c'est elle qui inspire au Roi la fureur des bâtimens et des autres dépenses inutiles qu'il fait. Ce ballet n'a point du tout pris à la Cour; il n'a été donné que cette seule fois; on peut juger ce qu'on en a dit en ville (1).

(1) Journal de Collé (janvier 1751).

Digitized by Google

La seconde représentation eut lieu le samedi 20 février. On joua *la Mère coquette*, de Quinault, suivie des *Trois Cousines*, de Dancourt, et de *M. de Pourceaugnac* : le Roi parut beaucoup s'amuser.

Puis vint la visite du duc des Deux-Ponts à Bellevue, qu'on célébra par un divertissement auquel le Roi assista après avoir tenu un conseil d'État dans la journée. Cette fête eut lieu le jeudi 6 mai 1751. « Il y a aujourd'hui comédie à Bellevue — écrit d'Argenson, — c'est pour régaler le duc des Deux-Ponts. L'on dit que l'on songe à le convertir à la foi catholique, et que, pour cela, on lui donne la comédie; qu'on va aussi le tâter pour le cordon bleu. »

On représenta un nouvel opéra en trois actes, *Zélisca*, et *le Préjugé à la mode*. La comédie fut jouée tout au mieux par le duc de Duras-Durval et madame de Pompadour-Constance. L'opéra de *Zélisca* avait été composé par Lanoue pour les fêtes du mariage du Dauphin, en 1746. Voltaire écrivait alors pour la même fête sa *Princesse de Navarre;* mais l'ouvrage de Lanoue eut la palme. Jélyotte le mit en musique, et il fut représenté à Versailles avec succès. Le Roi témoigna lui-même à l'auteur tout le plaisir qu'il y avait pris, et le duc d'Orléans le nomma directeur de son théâtre de Saint-Cloud. Cette nouvelle représentation de l'œuvre de Lanoue et Jélyotte ne fit pas moins de plaisir cette fois que la première, et le duc des Deux-Ponts s'en montra charmé.

Le 28 novembre 1751, on célébra la naissance du duc de Bourgogne en représentant un divertissement comique, *l'Impromptu de la Cour de marbre*, où l'auteur du poème, Favart, n'avait eu d'autre projet que de copier fidèlement quelques-unes des scènes qu'avaient produites le zèle et la joie du peuple sous les fenêtres du roi, pendant tout le jour et toute la nuit qui suivirent la naissance du prince. Dehesse avait composé les danses, et Lagarde la musique. Les trois auteurs jouaient le rôle de trois écrivains publics. Tribou représentait une savetière; mademoiselle Foulquier, une bouquetière; et madame Favard, une Savoyarde (1).

La troupe chantante de Bellevue représenta, le 11 avril 1752, un grand opéra-ballet, *les Fêtes de Thalie*, dont le sujet était le triomphe de l'amour « dans les trois différents états du beau sexe : fille, femme et veuve. Cela forme trois fêtes différentes que Thalie donne sur le théâtre de l'Opéra, par l'ordre d'Apollon. » Les paroles étaient de Lafont; les danses, de Dehesse; et la musique, de Lagarde. Mesdames de Pompadour,

(1) Luynes et Moufle d'Angerville ne notent cette pièce que le 27 avril suivant. Nous suivons le répertoire du théâtre, bien qu'un contre-temps ait pu faire retarder cette pièce, sans que la date fût changée sur le poème, imprimé d'avance.

Digitized by Google

de Marchais, de Choiseul, Fontaine, MM. de la Salle, de Turenne, de Clermont et de Chabot, interprétaient ces trois entrées, ainsi qu'une quatrième, intitulée *la Provençale*. Tout le corps de ballet dansait dans chaque acte, avec les quatre nobles premiers danseurs (1).

Plus tard, il fallut consoler le Roi de la mort prématurée de sa fille chérie, Madame Henriette. La marquise organisa alors un spectacle qui devait d'abord avoir lieu le jeudi 25 avril 1752, mais qu'un rhume de madame de Pompadour fit remettre au samedi. Le programme comprenait, outre *l'Impromptu de la Cour de marbre*, un ballet héroïque, composé exprès pour cette fête, *Vénus et Adonis*, paroles de Collé, musique de Mondonville : la marquise y était désignée sous le nom de *reine de beauté*, et le Roi sous cette périphrase élégante : *le plus tendre des mortels* (2).

Vénus..... *Madame de Pompadour.*
Carite..... *Madame de Marchais.*
Mars..... *M. de Clermont,* remplaçant M. de la Salle, indisposé.
Adonis..... *Le vicomte de Chabot.*

Après l'opéra, il y eut un concert donné par deux hautbois italiens d'une grande habileté; puis vint le ballet, dans lequel dansèrent MM. de Courtenvaux, de Beuvron, de Melfort. Tout finit par un feu d'artifice sur le théâtre, qui devint — Luynes ne dit pas comment — une illumination ondoyante et transparente.

A quelques jours de là, M. de la Salle, qui avait dû bien regretter de ne pouvoir paraître dans cette soirée, reçut une preuve de la générosité de la marquise : son rare talent de chanteur fut récompensé par le don du gouvernement de la Marche. Voici ce qu'en dit le marquis d'Argenson, le 31 mai 1752 : « Le gouvernement d'une petite province nommée la Marche, qui vaquoit par la mort du marquis de Saint-Germain, vient d'être donné au marquis de la Salle. Des maréchaux de France et quantité de plus anciens lieutenants-généraux le demandoient, mais M. de la

(1) Aucun mémoraliste ne parle de cet opéra, qui figure imprimé dans le recueil à cette date; dans le doute, nous l'indiquons. Il y a dans le recueil des pièces de madame de Pompadour plusieurs erreurs, qui tiennent à l'habitude qu'on avait d'imprimer les ouvrages d'avance. C'est ainsi que *le Prince de Noisy* porte mention d'une reprise le 25 avril 1752; or nous verrons qu'une indisposition de la marquise fit reculer le spectacle de deux jours, et que, finalement, on ne joua pas cette pièce.

(2) *Vie privée de Louis XV,* par Moufle d'Angerville. (t. III, p. 3.)

Digitized by Google

Salle est très agréable dans les cabinets et chante supérieurement bien dans les opéras qu'on y a donnés. »

Les spectacles de Bellevue touchaient à leur fin, et la clôture se fit en mars 1753 par les représentations de deux opéras. Les dimanche 4 et mardi 6 mars, les acteurs de la troupe représentèrent *Zélindor, roi des Sylphes*, paroles de Moncrif, musique de Rebel et Francœur, et *le Devin de Village*, de J.-J. Rousseau.

L'ouvrage de Rebel et Francœur avait été joué à l'Académie de musique le 10 août 1745.

Zélindor, roi des Sylphes.....	*(Jélyotte)*.....	*Mme de Pompadour.*
Zirphée.....	*(Mlle Chevalier)*..	*Mme de Marchais*
Zulim, confident de Zélindor..	*(Albert)*.....	*Le comte de Clermont.*
Une Nymphe .. } Une Sylphide... }	..... *(Mlle Coupé)*.....	.....

Le Devin de Village venait d'être joué à l'Opéra le 1er mars 1753. Voici comment il était chanté à Paris et à Bellevue :

Colette.....	*(Mlle Fel)*.....	*Mme de Marchais.*
Colin.....	*(Jélyotte)*.....	*Mme de Pompadour.*
Le Devin....	*(Cuvillier)*.....	*M. de la Salle.*

Cet opéra, qui était une nouveauté pour Paris, n'en était plus une pour la Cour. L'année précédente, les acteurs de l'Opéra étaient allés le représenter à Fontainebleau. Ces représentations (18 et 24 octobre 1752) avaient obtenu le plus vif succès. Nous n'en ferons pas à nouveau le récit après Rousseau (1), nous dirons simplement ce qu'elles avaient coûté, d'après d'Argenson.

On ne paye plus aucuns gages dans la maison du Roi. Il est déclaré que les gages du conseil ne seront désormais payés qu'au bout de trois ans et les bureaux au bout de cinq ans. Cependant les ballets de la Cour coûtent prodigieusement : on donne des habits neufs aux acteurs; *le Devin de village* a coûté au Roi plus de cinquante mille écus (2).

Les deux divertissements qui terminaient les spectacles de Bellevue furent exécutés aussi bien qu'on pouvait le désirer, surtout à la seconde

(1) Tout le monde se rappelle le charmant récit que Rousseau a laissé de cette représentation et de sa fuite quand on voulut le présenter au Roi (*Confessions*, l. VIII).

(2) *Mémoires du marquis d'Argenson*, 10 novembre 1752.

Digitized by Google

ois. Ce soir-là, le spectacle finit par un brillant feu d'artifice tiré sur le théâtre. La réussite du *Devin de village* et le succès qu'elle obtint elle-même dans le rôle de Colin décidèrent la marquise à envoyer à l'auteur une somme de cinquante louis en témoignage de sa satisfaction. Jean-Jacques la remercia en ces termes :

Paris, 7 mars 1753.

Madame,

En acceptant le présent qui m'a été remis de votre part, je crois avoir témoigné mon respect pour la main dont il vient, et j'ose ajouter, sur l'honneur que vous avez fait à mon ouvrage, que des deux épreuves où vous mettez ma modération, l'intérêt n'est pas la plus dangereuse.

Je suis avec respect, etc.

La troupe du théâtre des petits cabinets n'avait pas retrouvé à Bellevue la vogue qu'elle obtenait à Versailles. La salle, beaucoup plus petite, ne permettait d'admettre que bien peu de spectateurs; et les acteurs, qui avaient acquis peu à peu une certaine aisance, ne voulaient plus jouer pour eux seuls ; ils prétendaient avoir un auditoire véritable et assez nombreux : ce public venant à manquer, les représentations perdirent à leurs yeux une grande partie de leur charme.

Dès lors ces spectacles ne firent que languir. C'est le propre des esprits légers de se lasser promptement des distractions qui leur ont paru d'abord les plus charmantes. Ces illustres personnes s'étaient données de tout cœur à leur joyeux passe-temps et avaient pris très au sérieux leur nouveau métier d'acteurs, chantants et dansants; au bout de trois et quatre ans, elles se relâchèrent peu à peu de ce beau zèle. Les représentations, qui, durant ce temps de ferveur, s'étaient succédé à des intervalles très rapprochés, devenaient de plus en plus éloignées. La troupe, qui s'était déjà amoindrie quand on avait transporté les spectacles à Bellevue, allait diminuant à vue d'œil. Un beau jour, les représentations cessèrent : il n'y avait plus d'acteurs.

Le théâtre des petits cabinets avait duré six ans pleins.

ADOLPHE JULLIEN.

(La fin prochainement.)

Digitized by Google

LA MUSIQUE

A LA COMÉDIE-FRANÇAISE[1]

L'ordonnance de 1673, on s'en souvient, permettait aux comédiens deux voix et six violons. Le premier des almanachs Duchesne (1752 pour 1751) rappelle incidemment cet acte, qui était toujours en vigueur, et néanmoins la composition de l'orchestre de la Comédie, cette année-là, n'est pas conforme aux dispositions qu'il renferme : Dupré, basson ; Masse, Chabrun, violoncelles ou basses ; Branche, Sénéchal, Perrin, Pifaict, Chartier, violons ; total : cinq violons et trois autres instrumentistes. Celui de 1753 (pour 1752) ne mentionne pas le personnel de la Comédie, sans doute parce qu'il n'y avait pas eu de changements.

L'année suivante (1754 pour 1753), nous voyons cités : Sandy, maître des ballets, six danseurs, sept danseuses, un danseur et une danseuse italiens, huit violons et une flûte. La Comédie avait donc obtenu récemment la modification des ordonnances? Nous avons rencontré, dans nos recherches, la mention d'un arrêt du Conseil de 1753 qui interdit formellement les ballets aux Comédiens, sous peine de 10,000 livres d'amende. Nous n'avons pas retrouvé l'arrêt même, mais il est certain qu'il fut rendu, car il donna lieu à cette réclamation burlesque en vers qui est bien connue et qui est datée de 1753. De Mouhy ne parle pas d'arrêt,

(1) Voir les numéros des 15 décembre 1873, 15 janvier, 15 février et 15 mars 1874.

Digitized by Google

mais il dit que, le 7 août, un ordre supérieur supprima les ballets, — preuve qu'ils venaient d'être autorisés, grâce probablement à l'intervention des gentilshommes de la Chambre, — que les comédiens fermèrent le théâtre, députèrent à la Cour quelques-uns des leurs et obtinrent, le 18, l'annulation de la mesure. Voilà donc abrogée la clause de l'ordonnance de 1675 relative à la danse. Mais la faculté d'augmenter l'orchestre et, on va le voir, de prendre des voix externes, quel acte l'avait donnée ? Les comédiens l'avaient-ils obtenue avec l'autre, en invoquant, comme en 1718, la différence des temps et des locaux ? C'est probable.

A partir de ce moment, leur personnel lyrique va s'accroître sans cesse. En 1755 (1754), nous relevons un maître des ballets, Dourdet ; un maître de musique, Giraud ; un répétiteur, Delaunay ; huit danseurs, neuf danseuses, sept violons, une flûte. Deux ans après : La Rivière et Bourqueton, maîtres et compositeurs des ballets et premiers danseurs ; Girault, compositeur de la musique ; Delaunay, danseur et répétiteur ; huit danseurs ; mademoiselle Allard, première danseuse, et neuf autres, parmi lesquelles mesdemoiselles Cazenove et Camargo ; cinq violons, deux flûte et hautbois, un basson, deux violoncelles. En 1758 (1757), l'orchestre reste le même ; La Rivière et Allard sont maîtres et compositeurs des ballets et premiers danseurs ; Girault, compositeur de la musique ; Dehault, répétiteur ; huit danseurs ; deux premières danseuses, mesdemoiselles Allard et Ray, et huit danseuses.

D'après le registre de dépenses de la Comédie en 1757, la symphonie coûte par mois 395 livres, 16 sols, 8 deniers ; les danseurs, 1,605 liv., 6 s., 6 d., dont Allard touche 200 liv., La Rivière, 291 liv., 13 s., 4 d. ; d'autres, 56 liv. ; d'autres, enfin, 35 liv. Dehault, répétiteur, a 25 liv. Certains mois, les danseurs reviennent à 1,555 liv., 6 s., 8 d.. ou à 1,588 livres. Les figurants changent souvent.

A cette époque, il y eut de profondes modifications dans l'organisation intérieure de la Comédie-Française ; tous les règlements de ce théâtre furent renouvelés. Celui que firent les gentilshommes de la Chambre le 23 décembre 1757 attribua au second semainier l'inspection du maître des ballets et de l'orchestre, le soin de dresser les états et mémoires des décorations, machines et habits pour les pièces et ballets, et de les remettre au premier semainier, pour que celui-ci en fît rapport à l'assemblée. Disons tout de suite que tous les règlements subséquents transportèrent, en termes formels ou implicitement, ces soins au Comité (règlements des 1er juillet 1766, 18 mai 1781, 18 novembre 1791, dé-

Digitized by Google

cret de Moscou, ordonnance du 14 décembre 1816); celle du 29 août 1847 et le décret du 27 avril 1850 mettent définitivement le personnel musical, avec tous les employés du théâtre, à la nomination de l'administrateur général et sous la surveillance de tel délégué qu'il lui plaît d'y commettre.

Le contrat de société passé par les comédiens le 9 juin 1758 régla le budget de la Comédie dans ce tableau, chef-d'œuvre de calligraphie, annexé à la minute de l'acte, que nous avons trouvée chez Me Sébert. Voici la partie musicale de ce document :

ORCHESTRE. — *Douze musiciens :*

Le premier.....	650 livres.	5,500 livres.
Le second.....	600 —	
Trois à 500 liv.....	1,500 —	
Sept à 400 liv.....	2,800 —	

BALLETS.

Maître de musique.....	25,000 livres.
Maître de danse.....	
Danseurs.....	
Danseuses..	
Figurants.....	
Figurantes.....	

Le détail n'a pas été fixé pour les ballets. Il ne le fut que quelques mois plus tard, ainsi qu'on le verra plus bas.

A la minute du même contrat est jointe celle d'un règlement pour les employés et gagistes (1). Voici l'analyse des chapitres relatifs aux ballets et à l'orchestre :

(1) Il n'est pas daté, mais nous y trouvons la preuve qu'il n'est pas postérieur à janvier 1758. De Mouhy en cite un du 1er avril 1758 que nous n'avons retrouvé nulle part, et qui doit être celui dont nous parlons.

La Comédie en avait déjà fait un, le 9 avril 1753, ordonnant aux musiciens : de se trouver à cinq heures précises à l'orchestre et de jouer dès que l'on commencera de moucher les lustres et même auparavant, sous peine d'une amende de 3 livres; de ne pas se faire doubler dans les pièces d'agréments; d'être exacts aux répétitions, sous la même peine; de ne pas s'absenter pendant les entr'actes, sous peine d'une amende de 1 livre, 10 sols. A la troisième contravention sans motif légitime, ils

Digitized by Google

Ballets. — La danse, le maître de musique, le répétiteur, les fournitures de marchandises pour habits et décorations des ballets, toutes les dépenses, en un mot, relatives à cette partie sont arrêtées annuellement à 25,000 livres.

Orchestre. — 1° Il sera composé de douze musiciens ;

2° Les musiciens se rendent à l'orchestre à cinq heures moins un quart en été, à cinq heures en hiver, pour la symphonie, qui se fera à cinq heures précises en été, à cinq heures et quart en hiver ;

3° Ceux qui seront empêchés pourront envoyer un remplaçant, pourvu qu'il soit capable ;

4° Lorsqu'il viendra quelque prince ou princesse du sang, ils ne commenceront qu'à leur arrivée ;

5° Ils ne s'absenteront pas de l'orchestre pendant la représentation ;

6° Ils se trouveront aux répétitions générales des divertissements nouveaux indiquées par le maître des ballets ;

7° Ils paraîtront sur le théâtre dans les représentations des *Précieuses*, du *Grondeur*, du *Galant Jardinier*, etc., sans recevoir de rétribution extraordinaire ;

8° Chaque contravention sera punie d'une amende de 3 livres, perçue par le premier semainier en exercice.

Les places seront données, au concours, à la supériorité des talents et non à la protection. Le chef d'orchestre sera responsable de toute musique appartenant aux comédiens ; on lui en donnera tous les ans un nouvel état, et il en délivrera chaque fois un récépissé.

L'orchestre et les appointemens sont arrêtés comme il suit :

Branche	600 livres.	4,750 livres.
Dupré	650 —	
Madron	500 —	
Bécare	500 —	
Patoir	400 —	
Perin	500 —	
Pisset	400 —	
Descombles	400 —	
Blondeau	400 —	
Chartier	400 —	

Ce sont deux musiciens à 400 livres de moins qu'au budget de 1757.

seront remerciés. Branche est chargé « du détail total » de l'orchestre ; il aura 500 livres d'appointements et 100 livres pour les répétitions, lesquelles 100 livres lui seront supprimées si les ballets le sont (c'était l'affaire dont nous avons parlé, qu était alors en suspens). (Arch. Com.-Fr.)

Digitized by Google

De Mouhy reproduit, à la date du 21 avril 1759, un ordre, dont nous n'avons pas retrouvé l'original à la Comédie, du duc d'Aumont, fixant l'orchestre à six violons, — parmi lesquels le répétiteur, — deux hautbois, trois violoncelles, une basse, et prescrivant de servir une pension de 200 livres à trois musiciens qui sont mis à la retraite (1). Mais ces dispositions ne durent pas longtemps, car, en 1760, l'almanach Duchesne signale, en plus, un cor de chasse et un timbalier. Cette même année, selon le registre des dépenses, Vestris est maître des ballets et premier danseur, avec 3,000 livres par an; les figurants ont 3, 4 et 500 liv.; en

(1) Pour ne pas interrompre le fil de notre récit, nous reproduirons en note des *Arrangements pour les ballets* que fit le duc d'Aumont le 1er juillet 1759, et que nous avons retrouvés, dans un registre des délibérations, aux Archives de la Comédie.

Art. premier. — Le sieur Hus sera engagé, en qualité de maître des ballets, pour ledit composer, jusqu'à Pâques prochain, sur le pied de 1,500 livres d'appointemens, qui lui sont accordés, ainsy qu'aux sieurs Tavalaigo et La Rivière, pour danser les ballets du sieur Hus.

Art. 2. — Il sera fait un état double des habits composant actuellement le magazin pour la danse, en marge duquel le maître des ballets fera mention des habits qu'il fera faire ou dénaturer, en indiquant l'usage qui en aura été fait; il ajoutera aussi au bas de l'état les habits neufs qu'il aura fait faire.

Art 3. — Il lui sera remis un état des fonds employés jusqu'à ce jour tant pour le payement des appointemens que pour les autres dépenses du ballet, et le restant desdits fonds, jusqu'à la concurrence de 25,000 livres, sera mis tous les mois à part par le caissier pour être employé au payement des appointemens et autres dépenses.

Art. 4. — Les mémoires des différents fournisseurs seront arrêtés par le maître des ballets et payés en suitte par le caissier sur l'ordre du sieur Bellecour.

Art. 5. — Le caissier payera les appointemens des danseurs et danseuses sur l'état qui luy en sera remis par le maître des ballets, qui aura soin de le prévenir des changemens qui pourront survenir et des amendes à retenir.

Art. 6. — Le maître des ballets pourra prendre à l'avenir et renvoyer lesdits danseurs et danseuses à sa volonté, et sera le maître de régler leurs appointemens, à l'exception de ceux des sieurs Tavalaigo et La Rivière et des sieurs Allart et Guimart, lesquels seront soumis, comme les autres, aux amendes portées par le règlement qui sera fait, mais qui ne pourront être renvoyés que par notre ordre.

Art. 7. — Les danseurs et danseuses actuellement engagés se soumettront au règlement qui sera fait et le signeront.

Art. 8. — Le sieur Hus ne pourra porter la dépense des ballets que jusqu'à la somme de 25,000 livres, y compris ce qui a été dépensé jusqu'à présent

Art. 9. — Il sera obligé de mettre deux ballets nouveaux toutes les semaines, soit ballets séparés, soit divertissemens attachés aux pièces.

Le Duc d'Aumont.

Digitized by Google

tout : 7,300 livres. Mademoiselle Allard, première danseuse, a 3,200 livres ; mademoiselle Guimard, seconde, 1,500 liv. ; les figurants, 350 et 300 liv.; en tout : 13,700 liv. Total : 21,000 liv.

En 1764, le personnel est : un maître des ballets, un premier danseur, neuf figurants, un répétiteur, deux surnuméraires, un enfant, une première danseuse, huit figurantes, cinq surnuméraires, trois enfants ; total : 32 ; quatre premiers violons, quatre seconds, deux hautbois et flûte, deux cor et timbale, trois violoncelles, un basson, une contrebasse, un alto ; total : 18 (1). En 1766, d'après les registres du théâtre, les appointements des symphonistes montent à 9,750 liv.; ceux des danseurs et danseuses, à 15,300 liv.; les frais d'habits des ballets, à 7,500 livres ; total : 32,550 liv. A la nouvelle salle (Odéon actuel), qui est plus vaste, ce personnel est encore augmenté : il comprend 36 personnes pour la danse et 30 instrumentistes. En 1792, la danse est restée la même ; l'orchestre comprend 34 musiciens.

A la reconstitution de la Comédie-Française, les ballets furent abandonnés ; l'orchestre se composa de : six premiers violons, six seconds, deux alto et timbale, quatre basses, deux basson et flûte, deux contrebasses (une première, une deuxième), un premier cor, un second, et deux violons surnuméraires ; total : 28 exécutants. En 1815 : un chef d'orchestre, huit violons, trois basses, deux quinte et timbale, deux contrebasses, deux basson et flûte, deux clarinettes, deux cors et six surnuméraires ; total : 28. En 1830 : un chef d'orchestre, trois premiers violons, quatre seconds, deux quintes, deux basses, deux contre-basses, une flûte, deux clarinettes, deux bassons, deux cors ; total : 21. En dernier lieu, il n'y avait plus que dix-huit à vingt exécutants.

On a vu que les comédiens accordaient aux musiciens des pensions de retraite; mais cette concession était purement bénévole. En 1765, ils eurent un procès avec Branche, qu'ils avaient employé de 1754 à 1764. Il était entré comme premier violon à 400 liv., puis il avait été mis à 600 livres. Quand il voulut se retirer, on lui offrit 650 liv. pour le retenir.

(1) L'orchestre avait été réglé de la sorte par un ordre des Premiers Gentilshommes du 1er avril 1764 que nous voyons cité dans le règlement pour les employés et gagistes de 1769, mais que nous avons cherché vainement aux Archives du théâtre et aux Archives Nationales. Comparer, pour la synonymie des noms d'instruments, le texte de l'Almanach avec celui du règlement. Notons cependant une différence : en 1769, il n'est parlé ni de flûte ni de timbale.

Digitized by Google

Il les refusa et fit, en justice, la demande d'une pension. Inutile de dire qu'il en fut débouté. L'on trouve plusieurs passages relatifs à cette affaire dans le *Registre des délibérations du Conseil*, 1766-1791.

Le 25 février 1768, les comédiens règlent, en comité, que les musiciens ne pourront faire entrer personne à l'orchestre, si ce n'est pour les remplacer, et que le premier violon ne pourra donner que deux billets, signés de lui, pour les mêmes places. Mais il paraît que le rédacteur s'était trompé, car, le 21 mai suivant, il est déclaré que les billets doivent être signés du semainier. En outre, comme on se plaignait que les musiciens dérangeassent les spectateurs par le bruit qu'ils faisaient en entrant et en sortant sans cesse, on décide qu'on fera fermer la communication de l'orchestre sous le parquet, que les musiciens n'entreront plus que par la porte du milieu (au-dessous du souffleur), et que le premier violon leur enjoindra de ne pas sortir pendant le spectacle, à peine de 3 liv d'amende.

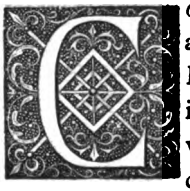
JULES BONNASSIES.

(La fin prochainement.)

Digitized by Google

REVUE DES CONCERTS

Concerts-Populaires : *Fragments du Stabat* de M. Bourgault-Ducoudray. *Neuvième Symphonie* de Beethoven. — Cirque d'Été : Audition de *la Passion* de Jean-Sébastien Bach. — Concert Danbé : *Stabat* de madame de Grandval. — Concerts de M. Lopez. — de mademoiselle Marie Secretain, — de madame Ronzi, — de M. Albert Sowinski, — de madame Pauline Boutin.



Concerts-Populaires. — « Pasques, jour saint, veut autre poésie, » comme a dit Clément Marot. Aussi, M. Pasdeloup, M. Danbé et M. Lamoureux nous ont-ils tous trois donné des Concerts spirituels. La nouveauté que M. Pasdeloup a présentée à son public est celle de quelques fragments de la première partie du *Stabat* de M. Bourgault-Ducoudray. Ce qui distingue ce *Stabat* de tous les autres, c'est le caractère particulièrement sombre et lugubre dont son auteur l'a empreint, et je ne crois pas que ni dans celui de la liturgie, ni dans les trois plus célèbres connus, ceux de Pergolese, de Haydn et de Rossini, la douleur ait atteint des accents aussi déchirants. L'accablement se peint dans l'introduction : « *Stabat Mater* », et le désespoir dans le chœur : « *Quis est homo* » et dans le duo : « *Quis non posset.* » On se sent comme respirant sous un ciel de plomb. Il est à regretter que l'exécution se soit bornée à ces courts fragments, car les chœurs : « *Fac ut ardeat* » et « *Fac ut animæ donetur* », que je cite entre autres, d'après la partition, eussent un peu allégé le sentiment d'oppression que les premiers morceaux avaient fait éprouver.

Digitized by Google

Dans la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, les chœurs ont irréprochablement chanté, ainsi que les solistes, mesdemoiselles Devriès et Armandi, et MM. Gailhard et Vergnet. Trois fragments du *Stabat* de Rossini ont aussi valu de longs applaudissements à ces mêmes artistes.

Les Concerts-Populaires sont fermés jusqu'au mois d'octobre prochain ; et depuis le mois de décembre 1873, date des premiers comptes rendus de concerts dans la *Chronique musicale*, M. Pasdeloup a le mérite d'avoir fait connaître, si je ne me trompe, douze œuvres nouvelles ou inédites, qui sont : une *Symphonie brève*, de Th. Gouvy ; une *Symphonie* en *si bémol*, de Niels Gade ; l'ouverture des *Piccolomini*, de V. d'Indy ; une *suite d'orchestre*, de Ten Brink ; l'ouverture de *Phèdre*, de Massenet ; *Patrie*, de Bizet ; une *Ouverture de concert*, de Guiraud ; des *Esquisses symphoniques*, de madame de Grandval ; une *Ouverture symphonique*, de Salvayre ; la *Symphonie* en *ut majeur*, de Schumann ; *Madeleine au désert*, de Reyer ; enfin, le *Stabat* de Bourgault-Ducoudray.

Henry Cohen.

Cirque d'Été. — Audition de la Passion, selon saint Mathieu. — Fidèle à son amour des résurrections musicales, M. Lamoureux nous a conviés à l'audition de la *Passion* de Jean-Sébastien Bach. Cet oratorio, qui fut exécuté pour la première fois à Leipzig, le Vendredi-Saint de 1729, ne fut plus repris que cent ans plus tard, et était à peine connu en France, malgré l'exécution de quelques fragments qu'en fit M. Pasdeloup en 1868. Cette fois-ci, c'est la plus grande partie de l'ouvrage qui vient d'être chantée, et, quelle que soit la beauté, quel que soit le mérite musical ou dramatique de la *Passion*, il faut le constater, cette œuvre n'a point excité la profonde admiration qu'avait fait naître l'audition du *Messie*. Je n'en veux pour témoins que la satisfaction et l'allégement que le public a paru éprouver lorsque, *la Passion* étant terminée, les artistes se sont remis en place pour l'exécution de quatre morceaux du *Messie*, et les vifs applaudissements qui les ont accueillis. Mais tâchons de nous rendre compte du peu d'effet qu'a produit la *Passion*. M. Lamoureux est toujours l'excellent chef d'orchestre que l'on sait ; ses chœurs ont chanté avec la même précision et la même intelligence musicales que d'habitude ; les solistes, MM. Auguez, Vergnet, Couturier, Dufriche et Miquel, et mesdemoiselles Arnaud, Armandi et Puisais ont tous rivalisé de zèle et de talent, et cependant le public est resté

Digitized by Google

froid. C'est que l'instrumentation est terne, et l'harmonie souvent dure. Les mélodies ne sont pas toujours assez rhythmées, l'ensemble enfin est monotone. Ensuite, le genre de l'oratorio en général et de celui-ci en particulier, mi-parti histoire racontée et entrée en scène du personnage, s'il a pu paraître très beau il y a cent cinquante ans, est d'un effet glacial aujourd'hui. Ainsi, le texte dans la partition porte : « Judas prit la parole après ces mots et dit : Est-ce moi, maître ? — Il (Jésus) répondit : Toi-même. » Or, comment Bach a-t-il mis ce récitatif en musique? L'évangéliste récite : « Judas prit la parole après ces mots et dit... » Ici Judas vient pour dire : « Est-ce moi maître? » L'évangéliste reprend : « Il répondit... » et Jésus paraît pour dire : « Toi-même. » Et, depuis le commencement jusqu'à la fin de l'oratorio, le récitatif est toujours coupé de la même façon.

Les morceaux qui ont le plus produit d'effet sont : l'introduction, où les deux chœurs qui chantent simultanément pendant tout l'ouvrage sont parfaitement distincts; l'air « Le remords, » chanté par mademoiselle Armandi, l'air. « Cœur sacré, » chanté par mademoiselle Arnaud ; l'air de ténor, avec hautbois obligé, « Auprès de Jésus, » chanté par M. Vergnet et accompagné par M. Lalliet; la plupart des chorals, et enfin le duo des deux femmes, qui se termine par un chœur vigoureux, et qui seul, dans toute *la Passion*, a provoqué d'unanimes applaudissements.

M. Bannelier, le traducteur de cet oratorio, a cru bien faire en le traduisant en prose. Je ne puis partager son opinion. La langue française exige impérieusement le rhythme et la rime, même quand des paroles se chantent.

H. C.

Concerts Danbé. — En écoutant le *Stabat* de madame de Grandval, je faisais cette observation très curieuse, étant appliquée à de la musique composée par une femme, que la partie la mieux réussie est la partie symphonique, qui est la plus abstraite. Ensuite viennent les chœurs. Les morceaux où les voix sont traitées en solo sont ceux qui ont le moins satisfait le public. On ne peut certainement refuser à madame de Grandval ni l'imagination ni la mélodie; mais il semblerait que l'*esprit* de la musique vocale (si je puis m'exprimer ainsi) soit moins développé chez elle que l'*esprit* de la musique instrumentale. Ainsi, l'introduction symphonique du *Stabat* est noble et chantante, ainsi que le

Digitized by Google

sont les ritournelles de tous les versets, et les chœurs sont à effet. Celui notamment qui commence le *Pro peccatis* est d'un très beau caractère, et le chœur final est brillant; mais, quant aux solos, j'aurais de la peine à en citer, sauf l'air *Juxta crucem*, qui est mélodieux et expressif, et a été parfaitement chanté par madame Trélat, et le quatuor qui fait partie de l'*Inflammatus*, et qu'a relevé du reste le splendide soprano de madame de Caters. En somme, le *Stabat* de madame de Grandval est une œuvre de valeur, qui dénote de sérieuses études, et qu'il n'était pas donné au premier venu de composer.

H. C.

Concert de M. Lopez. — M. Lopez, connu comme ténor de beaucoup de talent, s'est révélé à son concert comme compositeur sérieux. Il y a fait entendre, outre une jolie chanson espagnole, chantée par mademoiselle Vestri, et un boléro en duo, chanté par lui-même et M. Debassini, des fragments d'une messe solennelle, parmi lesquels le *Sanctus* est un chœur d'une grande beauté, et le *Benedictus* un trio très remarquable, qui a été chanté par mesdames de Lagrange, Brunet-Lafleur et Fournier-Louis. On a beaucoup applaudi également un trio pour trois ténors, de M. Alary, intitulé : *le Serment des Horaces.*

Concert de mademoiselle Marie Secretain. — Cette éminente pianiste, la meilleure peut-être de toutes les élèves de M. Henri Herz, a joué à son concert trois fantaisies de sa composition, sur la *Fille du régiment*, *Mignon* et *Faust*. Cette dernière, la plus remarquable des trois, avait été déjà entendue à son concert de l'année dernière; mais mademoiselle Secretain y a fait des changements très considérables, qui en font un morceau de concert des plus brillants et des mieux réussis.

H. C.

Concert de madame Ronzi. — *Salle Lemoine.* — Je n'ai point à faire ici l'éloge d'artistes de la trempe de madame Ronzi, et de MM. Gardoni, Delle Sedie, Scalese et Bonnehée. Tout l'intérêt du concert se reportait sur la jeune et sympathique fille de la bénéficiaire, mademoiselle José-

Digitized by Google

phine Ronzi, dont c'était le premier début en public. Sa voix n'est pas encore bien forte, mais elle est pleine de charme. Douée d'un grand sentiment musical, elle vocalise en outre très bien; et, soit qu'elle chante en italien ou en français, — qu'elle prononce comme une Française, — on reconnaît toujours en elle les traditions de la belle école italienne. Son plus grand succès a été dans l'air des Bijoux de *Faust* et dans le duo de l'*Elisir d'amore*, où elle a rivalisé de verve avec l'excellent bouffe Scalese, et reçu une véritable ovation.

M. Lack est un jeune pianiste d'un très grand talent, et la charmante et si originale artiste mademoiselle Marie Dumas a parfaitement joué une scène d'Edouard Stell, intitulée : « Une Tempête sous un cache-peigne. »

H. C.

Concert de M. Albert Sowinski. — M. Sowinski, ce vétéran du piano qui, depuis quarante-cinq ans, est toujours sur la brèche, a donné son concert, le 20 mars, dans la salle Herz. Dans l'impossibilité de pouvoir rendre compte de tous les nombreux morceaux qui y entraient, je me bornerai à citer parmi ceux de sa composition un *Nonetto*, dont le public a particulièrement applaudi le beau et chaleureux andante en air varié, *le Carillon de Notre-Dame de Cléry*, fantaisie fort originale, et un duo espagnol, chanté avec un ensemble parfait par les deux charmantes mesdemoiselles Waldteufel.

Mademoiselle Nyon de la Source a chanté l'air des *Puritani*, pas tout à fait peut-être dans le vrai style italien, mais avec beaucoup de grâce, et la très difficile *Leçon de chant du Rossignol*, de madame Eugénie Garcia. La Société chorale de l'Odéon, dans laquelle j'ai remarqué une belle voix de vraie haute-contre, a fort bien rendu les *Gais Musiciens*, de Kucken, et la *Noce au village*, de Laurent de Rillé. M. Sowinski a trop donné de preuves d'un véritable talent dans sa longue carrière musicale pour s'offenser si je viens lui dire que, dans son chœur *la Vapeur*, il n'a pas bien saisi le genre de l'Orphéon. Pour y réussir, il faut chercher de certaines combinaisons et de certains effets que je n'approuve ni ne désapprouve, mais que je constate, et que comprennent admirablement MM. de Rillé, Ernest Boulanger, Kucken et d'autres.

M. Lebouc a exécuté une jolie fantaisie de sa composition sur les airs de Schubert. M. Des Roseaux a, comme toujours, obtenu un succès de fou rire, et l'accompagnateur, M. Lowenthal, a été excellent; mais, à

Digitized by Google

mon grand regret, l'heure avancée ne m'a pas permis d'assister à l'opéra-comique de M. F. Thomé, qui devait être chanté par deux des meilleurs élèves du Conservatoire, mademoiselle Marcus et M. Taskin.

Concert de Madame Pauline Boutin. — Madame Pauline Boutin jeune et très jolie femme, possède un soprano élevé d'une grande fraîcheur. Elle a bien vocalisé l'air de *Torquato Tasso* et chanté d'une manière irréprochable le duo de *Crispino* avec cet excellent Mercuriali, dont la place au Théâtre-Italien est toujours vacante. Madame Fournier-Louis a dit avec *brio* le rôle de Maddalena dans le quatuor de *Rigoletto*, et M. Lopez a su se faire bisser dans une chanson espagnole de sa composition. La jeune et éminente pianiste mademoiselle Berthe Marx et M. Lowenthal ont tous deux eu beaucoup de succès, ainsi que M. Alterman sur le violon et M. Toby sur l'orgue.

Au même concert a été chanté l'air de la *Prise de Jéricho*. Jetons dessus un voile noir.

H. C.

Digitized by Google

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

BOUFFES-PARISIENS : *Les Parisiennes*, opérette en quatre actes, paroles de MM. J. Moinaux et Koning, musique de M. L. Vasseur. — CHATELET : *La Belle au bois dormant*, opéra-féerie en quatre actes, paroles de MM. Clairville et Busnach, musique de M. Litolff. — FOLIES-DRAMATIQUES : *La Belle Bourbonnaise*, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. E. Dubreuil et H. Chabrillat, musique de M. Cœdès.

OUFFES-PARISIENS. — LES PARISIENNES. — *Mardi 30 mars.* — Les espérances que la direction des Bouffes-Parisiens fondait sur *les Parisiennes* se sont évanouies comme la rosée du matin. Arrivée devant le public, la pièce et la musique ont sombré.

Il faut convenir que les marins qui montaient *les Parisiennes* n'ont rien ménagé pour faire échouer la frêle nef qui les portait, eux et leur fortune. MM. Jules Moinaux et Koning, les auteurs du livret, avaient la prétention de nous montrer la vie parisienne sous trois faces : le demi-monde, le monde bourgeois et le monde. Un jeune prince étranger, suivi de son consul, était le guide qu'ils avaient choisi pour nous conduire dans la salle à manger de Blanche de Velours, dans la boutique de Valérie Commercy, et dans le salon de la Duchesse, au faubourg Saint-Germain. Ils ont étrangement forcé la note, et singulièrement noirci le tableau des mœurs de la capitale. Leur demi-monde est du ressort de Parent-Duchâtelet. Leurs bourgeois sont de la famille de Jocrisse. Leur grand monde est de la société de M. Choufleuri. Ils n'ont tiré aucun profit de ces exagérations devant des spectateurs très édifiés sur le véritable caractère des existences parisiennes, par l'expérience qu'ils en ont

Digitized by Google

d'abord, et par les charmantes fantaisies inscrites au grand-livre de *la Vie parisienne*, par Meilhac et Halévy, par Gustave Droz et Gondinet.

Si j'ajoute que le style de MM. Moinaux et Koning fait pendant à la banalité de leur scénario, que leurs mots ont blanchi sous le harnois du temps, que leurs scènes sont mal coupées, mal amenées et mal développées, vous aurez une idée complète du libretto des *Parisiennes*. Depuis *le Borgne* de M. Loyau de Lacy à l'Ambigu-Comique, on n'avait rien vu qui fût plus lamentable et plus fastidieux. Depuis la démolition des Funambules et du Petit-Lazari, de tabarinique mémoire, on n'avait rien ouï qui se rapprochât plus de la littérature foraine. « *J'entends nos invités qui montent les escaliers*, » ainsi s'exprime le domestique de Blanche de Velours. « *Les voitures des invités de madame la duchesse commencent à arriver dans la cour*, » ainsi parlent les valets de la duchesse du noble faubourg. La Parisienne y est traitée quelque part de *couleuvre en bottines*. L'image a paru un peu forte à ceux qui connaissent l'organisation des reptiles et la constitution des dames de Paris. Je sais bien qu'un romancier célèbre terminait un jour un feuilleton par cette phrase épique : « Sa main était froide et glacée comme celle d'un serpent, » mais cette autorité peut être déclinée. Quand l'imagination fertile de MM. Jules Moinaux et Koning se trouve à court de saillies, elle a recours à ses souvenirs, et campe en plein dialogue la réplique suivante, textuellement empruntée à Henry Monnier : « Vous n'êtes point M. Fromageot? — *Non*, répond-on, *mais j'ai toujours désiré l'être.* » Le public ne s'est pas laissé prendre à ces divers subterfuges, et a vertement sifflé *les Parisiennes*. On affirme que la section du troisième acte a été opérée en entier, et que la pièce en est d'autant plus allégée : je veux bien le croire, mais je doute que ce moyen violent sauve le patient, qui est bien malade, bien malade.

La musique des *Parisiennes* est de M. Léon Vasseur, le signataire de la *Timbale d'argent*. Elle a ressenti le contre-coup des orages qu'a suscités la prose de MM. Moinaux et Koning, et, bien que je l'aie écoutée de mon mieux, au milieu des rires titaniques qui éclataient dans la salle à chaque instant, j'avoue qu'elle m'a paru aussi froide et aussi monotone que le livret, avec la prétention en plus.

J'ai noté, au premier acte, après l'ouverture, qui est d'une faiblesse extrême, un *chœur* dialogué dépourvu de caractère; les *couplets* de Nina-Caprice au public; un *trio* mal écrit; un *duo* d'où s'évade péniblement un petit mouvement de valse assez coquet; un *chœur* de consuls, traité en imitation de fugue; et le même petit mouvement ternaire arrangé en

Digitized by Google

finale. Le second acte vaut mieux. Il contient un assez joli *trio*, avec un effet persistant sur les syllabes « oh ! yes ! » ; les *couplets* des Parisiennes, chantés par madame Peschard ; enfin, la chanson de l'Auvergnate :

Faut d' la discrétion
Dans la profession...

également bien tournée par le musicien et bien détaillée par Judic.

On bisse, au troisième acte, les *couplets du Pifferaro*. Au quatrième, qui est absolument vide, on ne bisse pas la *chanson du Dragon du roi*, et les *couplets* de la vicomtesse Cazadorès.

C'est madame Judic qui a sauvé la pièce du naufrage instantané. C'est elle qui la maintiendra pendant quelques représentations encore sur l'affiche des Bouffes. Elle est demeurée chanteuse pleine de charme, et s'est hissée, petit à petit, au ton de la comédie dans les six déguisements sous lesquels elle se montre.

CHATELET. — LA BELLE AU BOIS DORMANT.—*Samedi 4 avril.* — MM. Clairville et Busnach ont mis leur nez dans le conte de la *Belle au bois dormant*, du regretté Perrault, pour en extraire une féerie. Ils y auraient cherché des truffes qu'ils n'auraient pas mis plus d'acharnement à bouleverser le gracieux récit de nos grand'mères. Finalement, après bien des entorses infligées à l'intrigue du naïf historien, ils ont accouché d'une pièce bâtarde, tenant le milieu entre la féerie et l'opéra, sans avoir aucune qualité requise par chaque genre. Je jette par-dessus bord la part de culpabilité qui incombe aux librettistes dans la confection de la *Belle au bois dormant*, pour passer plus vite aux nombreux griefs que j'ai contre l'auteur de la partition, M. Litolff.

Après la *Boîte de Pandore* et *Héloïse et Abélard*, les deux opérettes de ce compositeur représentées aux Folies-Dramatiques, on ne pouvait décemment avoir foi en lui comme compositeur bouffe. On attribuait cette infériorité tant à la nature vulgaire des sujets sur lesquels il avait écrit sa musique, qu'au genre peu relevé auquel ces sujets appartenaient par eux-mêmes. On y avait remarqué, dans le chant, une certaine tendance à la mélopée, et, dans l'orchestre, un coloris qui indiquait une grande habileté de manipulation instrumentale. Il semblait donc qu'un opéra féerie, confinant au drame fantastique d'une part, et tenant de l'autre à la rêverie symphonique, eût fourni à cette organisation incomplète, et qui n'a jamais brillé par le plan et le développement de l'idée, un cadre où elle eût pu se mouvoir plus à l'aise.

Digitized by Google

La désillusion a été grande. Je cherche en vain dans la musique de *la Belle au bois dormant* le charme de l'idée et le prestige de la forme. L'ouverture est conçue dans le goût des mauvaises compositions de Schumann : je veux dire que le sens n'en est pas saisissable. L'instrumentation y est papillotante, et la batterie qui frappe à coups redoublés sur les dernières mesures tente inutilement d'en dissimuler la pauvreté. Le *prologue*, avec sa prière et son chœur de fées, console un peu de ce pénible début. L'ariette de Nérida : *Dans cent ans, comme tout change à la ronde*, et les couplets d'entrée de la princesse Sylvéa tombent en loques. Ils sont jetés dans le moule banal où Litolff précipite indifféremment tous ses couplets. Décidément, l'art du couplet est d'essence toute française et non autre. Ceux que l'enchanteur Abaldaman, déguisé en pèlerin, commence dans la coulisse, et qui sont accompagnés par une imitation d'orgue, ont quelque couleur. Le *duo* qui suit :

C'est un conte du bon vieux temps,
Bon pour amuser les enfants,

dénonce outrageusement l'incapacité du compositeur en matière d'expression vocale. Tous les morceaux concertants de la partition sont affligés du même vice organique. Il n'y a pas un *finale* qui soit conçu selon la règle dramatique.

Le second acte est préférable au premier. L'introduction en est animée. Le chœur des batteurs de blé : *Youp, youp, gens du village, travaillons et chantons !* est sonore et d'un style facile. Il a été bissé. Les couplets de Coquelicot : *Berger Cupidon*, *finis donc*, la romance du ténor, la ballade de la fée Azoline et la ronde finale sont de piètres inspirations. — Le troisième acte, qui est très chargé, renferme un air d'Abaldaman, précédé d'un court récitatif, un chœur d'Esprits, bruyant et absconse, un trio entre Abaldaman et les deux diablesses, qui contient une assez jolie phrase : *Me voilà, je suis prête*, la *chanson du Briquet*, un quintette à l'italienne (école Petrella), et le ballet. La chanson du Briquet, à trois voix, a de la tournure. Le troisième motif en est fort joli, et je regrette que le refrain :

Zim, zim, cela ne va guères,
Zim, zim, cela ne va pas!

en soit si commun. Il est bissé d'acclamation. Le quintette se développe péniblement faute de moelle mélodique. On entend, dans le ballet, une marche des Gardes, une valse, qui manque de franchise, où j'ai perçu de

Digitized by Google

jolis *pizzicati* de violons sur une pédale de pistons, et enfin un galop final qui a pu plaire à quelques habitués de bals publics. — Le quatrième acte est faible parmi les faibles. Aussi s'est-on fâché tout rouge quand M. Litolff est venu sur la scène quémander une ovation, escorté d'un régisseur.

Mademoiselle Mélanie Reboux, ancienne pensionnaire de l'Opéra et des Folies-Dramatiques, a créé le rôle de la princesse Sylvéa qu'elle a chanté avec ce que les déhanchements de l'opérette lui ont laissé de bon dans la voix. A ses côtés, Paola Marié représente la suivante Nérida. M. Réné Julien, un baryton que j'ai vu autrefois à l'Opéra-Comique dans *l'exempt* du *Pré-aux-Clercs*, s'est chargé les épaules du rôle important de l'enchanteur Abaldaman. On eût pu l'en *exempter*. Le ténorino Laurent est supportable, et le trial Guillot assez gai.

Nous avons retrouvé, à la tête de l'orchestre du Châtelet, M. Constantin, qui a dirigé autrefois celui de l'Athénée et celui de la Renaissance. Il mérite tous nos éloges pour l'intelligence et la fermeté qu'il apporte à ses fonctions. On répand de toutes parts le bruit que M. Hostein veut transformer le Châtelet en théâtre lyrique. C'est là une tentative difficile, téméraire même, dans laquelle nous le soutiendrons de toutes nos forces du jour où il apportera un soin plus scrupuleux dans le choix de ses partitions et de ses artistes.

Folies-Dramatiques. — La Belle Bourbonnaise. — *Samedi 11 avril.* — A l'ombre d'une tonnelle d'auberge, à l'enseigne du *Soleil d'or*, sur le quai de la Ferraille et dans un charmant décor du vieux Paris, le sergent Brindamour et le baron de Cotignac vident gaîment une bouteille de bourgogne. Mais sous leurs saillies gauloises se cachent de graves préoccupations. Brindamour est à la recherche d'un fifre pour le régiment des gardes françaises. Cotignac attend l'arrivée du coche du Bourbonnais, d'où doit descendre Manon, dite la Belle Bourbonnaise, que le ministère Choiseul, dont il est l'agent, a comploté de donner pour rivale à la Dubarry auprès du roi Louis XV. Il advient que Manon, la vraie Belle Bourbonnaise, est enlevée en route par Grison, un diplomate à la solde de la Dubarry. Il ne reste plus en pâture à Cotignac qu'une certaine Billette, une Bourbonnaise amie de Manon, qu'il enrôle sous la bannière du parti Choiseul et qu'il emmène à Trianon pour la présenter au roi comme la Belle Bourbonnaise. Dans l'intervalle, Blaise, l'amoureux de Manon, est racolé par Brindamour, qui l'engage en qualité de fifre au régiment des gardes françaises. Voilà le coche du Bourbonnais livré à tous les orages de la politique.

Digitized by Google

Lorsque Cotignac, fier de son intrigue, arrive à Trianon avec Billette, qui trouve-t-il installés avant lui dans le château? Grison et Manon, cette dernière gagnée par l'agent de la Dubarry à la cause de la maîtresse du roi. Usant et abusant de sa ressemblance avec la Dubarry, Manon déjoue les manœuvres de Cotignac, et le menace de la Bastille. Le pauvre baron, fou de désespoir, s'enfuit dans la forêt de Saint-Germain, où il erre à l'aventure pendant des journées. Billette, démasquée par la vraie Belle Bourbonnaise, avoue sa faute. Blaise, qui est venu avec son régiment prendre la garde à Trianon, perd la tête en reconnaissant Manon sous le toquet de velours de la Dubarry, et déserte. Enfin, au troisième acte, nous retrouvons tous nos personnages à la fête des Loges. Manon, grassement payée par la Dubarry, fait partager sa fortune à Billette, à Blaise et à tout le coche du Bourbonnais. Cotignac, en perdant la partie, recouvre la raison, ce qui est bien une compensation... et ainsi finit le livret d'opéra-comique écrit par MM. Ernest Dubreuil et Henri Chabrillat pour la scène des Folies-Dramatiques.

L'intrigue de *la Belle Bourbonnaise*, que j'ai réduite à sa plus simple expression pour l'intelligence des rôles, est loin d'être aussi claire qu'elle le paraît dans ce canevas. Elle est, au contraire, assez confuse, et j'ai eu grand'peine à en suivre le fil. Le mal, toutefois, n'est pas irréparable, et je crois que par des coupures et des raccords adroits on peut y porter dès aujourd'hui remède.

L'idée première de *la Belle Bourbonnaise* a été inspirée à MM. Ernest Dubreuil et Chabrillat par le célèbre vaudeville ainsi intitulé. La chanson de la Belle Bourbonnaise était primitivement une sorte de charivari-aubade dirigée, on ne sait par qui, contre une courtisane d'origine bourbonnaise sans doute, et tombée dans la misère, après avoir ébloui de son luxe et la cour et la ville :

Dans Paris la grand'ville,
Garçons, femmes et filles,
Garçons, femmes et filles,
Ont tous le cœur débile,
Et poussent des hélas!
Ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!
La belle Bourbonnaise,
La maîtresse de Blaise,
Est bien mal à son aise;
Elle est sur un grabat, (On rit.)
Est bien mal à son aise;
Elle est sur un grabat.

Digitized by Google

Ce refrain gouailleur était devenu rapidement populaire. Lors de l'élévation de la Dubarry au poste (c'était un poste) de favorite de Louis XV, le duc de Choiseul, qui la détestait profondément, ressuscita la *Belle Bourbonnaise*, qui, appliquée à la Dubarry, obtint une nouvelle vogue. Bientôt même, l'allusion ne paraissant plus assez transparente aux ennemis de la comtesse, on inventa *la Nouvelle Bourbonnaise*, infiniment plus directe et plus licencieuse que l'ancienne. Le cas de la Belle Bourbonnaise a souvent été mis au théâtre. En 1839, à ces mêmes Folies-Dramatiques où elle revit depuis quelques jours, la fameuse chanson eut un regain de succès, par la bouche de l'acteur Heuzey, qui la mimait à miracle.

Sur le libretto qui lui a été fourni, M. Cœdès a brodé une musique qui en rachète bien des défauts. J'ai déjà dit aux lecteurs de l'*Evénement* ce que je pensais du talent de M. Cœdès, et, au moment de donner mon opinion à mes confidents ordinaires de la *Chronique musicale*, je ne vois rien à retrancher du jugement que j'ai porté sur lui le lendemain de la première représentation de la *Belle Bourbonnaise*.

M. Cœdès est, avant tout, un musicien de souche gauloise : son rire est très franc : il a la verdeur et la rondeur, ces deux pôles de la gaieté française. Sa mélodie n'est pas toujours suffisamment développée. Il est tourmenté de la soif des rhythmes, auxquels il sacrifie volontiers les autres qualités du chant. Mais il possède une intuition très vive de la couleur et de l'à-propos. On sent qu'il a vécu dans l'intimité de nos vieux maîtres français, auxquels il tend furtivement la main par derrière, tout en lançant une œillade aux modernes par devant, et dans ces deux actes contradictoires il reste toujours de bonne foi, ce qui est rare. Son orchestration est encore un peu lourde, un peu sourde. Il n'a pas encore su en dégager la facture élégante et distinguée que réclame l'opéra-comique (car *la Belle Bourbonnaise* n'est point une opérette), et de ce côté il y a bien des réserves à faire. Tout se sauve par cette verve familière qu'on appelle communément le *diable au corps*.

Le premier motif de l'ouverture de *la Belle Bourbonnaise* est un ingénieux rappel de l'ancien vaudeville. J'aime beaucoup aussi l'introduction du premier acte, avec sa discrète sonnerie de cloches. Le *chœur de la Patrouille ;* les couplets de Brindamour : *Le régiment prend le service ;* le chœur de l'Arrivée du coche et les couplets de Billette, tous morceaux applaudis, ne valent pas, à mon sens, l'*entrée symphonique* de Grison, et le joli duo entre Billette et Cotignac :

Je suis un haut baron ;
Cotignac est mon nom.

Digitized by Google

Mais la pièce capitale de l'acte est le *chœur des Métiers*, à quatre parties, dont la reprise en contre-point fleuri a provoqué une brillante ovation. Les choristes ont dû tout recommencer. De ces quatre motifs, les plus intéressants m'ont paru le premier, celui des gardes françaises, et le troisième, celui des maraîchères, ponctué par les pizzicati des violons. Il est fâcheux que les ténors, se trouvant infiniment plus nombreux que les basses, aient rompu, pour leur compte, l'équilibre nécessaire à l'harmonie de la reprise. Ce chœur produirait plus d'effet encore si l'on pouvait porter remède à cette disproportion dans la balance des voix.

Je n'ai pas le loisir d'analyser en particulier, et selon l'ordre de la table thématique, tous les morceaux de cette partition touffue. Je signalerai comme étant écrit dans le plus pur style Pompadour tout le commencement du second acte jusqu'au *chœur des Bergers-trumeaux* inclusivement. On a bissé chaleureusement les couplets de l'abbé Camerlet :

Madame Dubarry, tu tomberas,
Tu danseras, tu sauteras !

sur le rhythme ternaire. L'effet en est irrésistible. Le *quintette*, chanté sur un motif de vieille *allemande;* la *marche des Gardes*, relevée par le fifre *solo* ; le *menuet* et le divertissement des bergers forment un tableau spirituellement pastiché de la musique du siècle.

Au troisième acte, qui est moins bien venu que les précédents, j'ai remarqué un chœur d'introduction plein de mouvement : les couplets *N, i, ni, c'est fini!* et d'autres couplets, coupés d'éclats de rire, qu'on a voulu entendre deux fois.

Le succès de la *Belle Bourbonnaise* est incontestablement dû au compositeur, d'ailleurs bien secondé par une mise en scène qui révèle un grand goût chez M. Cantin, et par une bonne interprétation.

On a vu avec plaisir le vieux Sainte-Foy, qui joue Cotignac, ainsi que Milher, qui a des jeux de physionomie uniques. M. Raoult, échappé de l'Opéra-Comique, s'est fait bisser deux morceaux. Mesdemoiselles Desclozas et Tassilly, deux Bourbonnaises carrées par la base, ont toujours réjoui nos yeux et quelquefois nos oreilles.

ARTHUR HEULHARD.

Digitized by Google

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

Le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts vient d'autoriser le Conservatoire de musique de Lyon, fondé en 1872, par M. Mangin, l'ancien chef d'orchestre du Théâtre-Lyrique, à prendre pour sous-titre : « Succursale du Conservatoire de Paris. » Cette décision sera favorablement accueillie par tous ceux qui connaissent les efforts que fait M. Mangin pour la propagation de la bonne musique à Lyon.

— Le même ministère vient d'accorder un encouragement de 400 fr. à la Société de musique de chambre dirigée par M. Camille Lelong. C'est une libéralité administrative qui ne pouvait recevoir une meilleure destination.

— Le docteur Mandl inaugure le lundi 20 avril, à quatre heures, au Conservatoire de musique, un cours public sur l'hygiène de la voix.

Ce cours continuera les lundis suivants, à la même heure.

— On a vendu, à l'hôtel Drouot, les costumes, décors et matériel de ce pauvre théâtre de l'Athénée qui, malgré les efforts et le zèle de plusieurs directeurs, n'a pas pu parvenir encore à attirer le public.

Il y avait là les décors de *la Guzla de l'Emir*, de l'*Alibi*, de la *Fanchonnette*, de *Raphaël*, des *Rendez-Vous galants*, du *Déserteur*, de *Madame Turlupin*, *du Bijou perdu*, etc., ainsi qu'un grand nombre de costumes à peu près neufs : car ils n'avaient servi, hélas ! que pour un petit nombre de représentations.

Cette vente avait été fixée au Vendredi-Saint, parce que ce jour-là tous les directeurs des théâtres de province se trouvent à Paris, la semaine de Pâques étant consacrée aux engagements des artistes.

Malgré ce concours de circonstances favorables, malgré de nombreuses affiches et des annonces insérées dans plusieurs journaux, cette vente a misérablement échoué.

Cependant les costumes d'hommes et de femmes, au nombre de trois cent dix, ont produit une somme de 5,200 fr.; mais les décors de onze pièces, que

Digitized by Google

les experts avaient estimés près de 6,000 francs, ont été adjugés à différentes personnes pour des prix excessivement réduits, représentant le total dérisoire de *neuf cents francs !*

Cinq ou six partitions, des objets dits *accessoires*, quelques meubles et un coffre-fort ayant peu servi, ont complété cette vente, dont l'ensemble a produit 9,600 francs !

— M. Catulle Mendès s'occupe à tirer du roman de Gustave Flaubert *Salammbô* le livret d'un opéra en cinq actes, dont M. Ernest Reyer doit écrire la musique.

— La troisième édition des Mélodies de Léopold Dauphin, avec eau-forte de Benassit, vient de paraître ; elle comprend la *Chanson de Printemps* et la *Jeune Femme mourante*, de Léon Charly, et *Ma mie Annette*, de H. Mürger. On ne saurait rien voir de plus coquet ni de plus artistique.

— Il est très question de l'engagement en Russie de l'excellent chef d'orchestre que les Italiens ont laissé engager à Covent-Garden, le maestro Vianesi.

— On travaille beaucoup au nouvel Opéra, qu'on espère terminer pour la fin de l'année.

Le *Journal officiel* a publié l'avis suivant :

« Le public est prévenu que, dans l'intérêt des travaux urgents qui s'exécutent actuellement au nouvel Opéra, toutes les visites du chantier sont et demeurent *rigoureusement interdites*.

« Il ne pourra, sous aucun prétexte, être dérogé à cette mesure indispensable à la marche rapide des opérations, et toute demande de visite devra dès lors être considérée comme non avenue. »

— Le succès de *la Belle Bourbonnaise* s'affirme aux Folies-Dramatiques. La partition a été achetée par M. Leduc, éditeur, moyennant 15,000 fr., payables : 6,000 fr. le jour de la première, 6,000 fr. à la cinquantième et 3,000 fr. à la centième.

Le marché a été conclu entre M. Cantin et l'éditeur, car le directeur des Folies-Dramatiques a passé avec M. Cœdès un traité par lequel ce dernier lui cède ses cinq premières partitions, moyennant un maximum de 12,000 fr. chacune.

Au cas ou M. Cantin n'estimerait pas que l'œuvre fût appelée à un grand succès, il s'est réservé le droit de n'en pas faire l'acquisition ; mais quelque prix qu'en offre un éditeur, il a toujours la faculté de demander la préférence à prix égal.

Cette clause n'a pas eu son application, car *la Belle Bourbonnaise* a été payée 12,000 fr. aux auteurs par M. Cantin, qui l'a revendue 15,000 à M. Leduc.

Digitized by Google

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — Aujourd'hui 15 avril, dernière représentation de mademoiselle Fidès Devriès dans *Hamlet*. L'engagement de la charmante cantatrice expire à cette date, et elle annonce l'intention bien formelle de renoncer au théâtre. On sait que mademoiselle Devriès se marie avec M. Adler, le célèbre dentiste.

— M. Halanzier vient de signer deux engagements : celui de mademoiselle Belval, que M. Strakosch a consenti à lui céder, et avec laquelle le directeur de l'Opéra espère combler le vide laissé par le départ de mademoiselle Devriès ; et celui de M. Vergnet, le jeune ténor dont la belle voix a été remarquée cet hiver aux concerts Pasdeloup. Mademoiselle Belval débutera dans le rôle de Marguerite des *Huguenots*.

— Mademoiselle Fouquet fera prochainement son début à l'Opéra dans le rôle de Mathilde, de *Guillaume Tell*.

— Mademoiselle Krauss ne débutera pas à l'Opéra dans un ouvrage nouveau.

Elle a choisi le rôle de Valentine des *Huguenots*, et il est probable que la reprise de ce chef-d'œuvre inaugurera la nouvelle salle.

Italiens. — M. Gye, directeur du théâtre de Covent-Garden, a autorisé, sur la demande de M. Strakosch, mademoiselle de Belocca à rester au Théâtre-Italien jusqu'à la fin de la saison. Mademoiselle de Belocca se rendra à Londres le 10 mai et chantera à Covent-Garden pour la première fois dans la représentation de gala qui sera offerte à l'empereur de Russie.

Opéra-Comique. — Sous peu, reprise à l'Opéra-Comique de *Joconde*. Parmi les nouveautés que M. Du Locle compte nous donner, citons un opéra-comique en un acte, dont les paroles sont de M. Gondinet et la musique de M. Gouzien.

Mentionnons également *le Bravo*, pièce en trois actes, paroles de M. Emile Blavet, et musique de M. Salvayre, jeune compositeur qui obtint le prix de Rome en 1872.

Sans compter *Carmen*, *l'Escadron volant de la Reine* et quelques autres ouvrages reçus par M. de Leuven avant son départ.

— Le baryton Melchissédec, qui, depuis sa sortie du Conservatoire, appartient à l'Opéra-Comique, et qui avait songé un moment à embrasser la carrière italienne, vient de renouveler son engagement avec M. Du Locle.

Digitized by Google

Châtelet. — M. Hostein doit monter au Châtelet *Dimitri*, l'opéra de notre confrère V. Joncières, de la *Liberté*. A propos de ce théâtre, le bruit court que MM. Ph. Herz et Desgranges en deviendraient propriétaires au 1er septembre.

Bouffes-Parisiens. — Il est question de l'engagement, aux Bouffes-Parisiens, de la troupe lyrique de la Gaîté, qui n'a plus son emploi depuis la fin du traité qui la mettait à la dispósition du directeur de la Renaissance. Elle se compose de mesdames Dartaux, Théo, Laurence Grivot, de MM. Bonnet, Daubray, Habay, etc. Si cette combinaison se réalise, les Bouffes ne fermeront pas de l'été.

Porte-Saint-Martin. — *Le Pied de mouton* succédera immédiatement aux *Deux Orphelines*, dans un ou deux mois.

Le *Don Juan* de Casimir Delavigne est à l'étude, mais pour une époque encore indéterminée.

Folies-Dramatiques. — Hier, M. Cantin a signé un nouveau traité avec les auteurs de *la Belle Bourbonnaise*, MM. Cœdès, Dubreuil et Chabrillat, qui se sont engagés à fournir pour l'hiver prochain aux Folies-Dramatiques un opéra-bouffe en trois actes, ayant pour titre : *Mayeux*.

Le rôle de Mayeux est destiné à Milher.

Pour l'article *Varia* :
Le Secrétaire de la Rédaction,
O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.

Digitized by Google

HISTOIRE

DE

QUELQUES CONTES BLEUS

A Monsieur Arthur Heulhard

Vous m'avez fait l'amitié de me demander, mon cher Heulhard, comment m'était venue, à moi critique de théâtre, l'idée d'écrire les petits contes auxquels le public paraît accorder en ce moment une bienveillante attention. L'histoire est assez singulière et, comme elle touche par un certain côté à la musique, je vais vous la dire aussi brièvement que possible.

Il y a quelque quinze ans, j'alignais force rimes à Condé-sur-l'Escaut, écrivant des chansons après avoir essayé d'écrire des romans en vers. Un jour, un vieil ouvrier mineur me conta l'aventure, arrivée au temps

Digitized by Google

jadis, d'un fermier qui, cherchant un homme juste pour en faire le parrain de son fils, ne trouva que la Mort, et tenta ensuite de corrompre l'impartial Faucheur, pour qu'à l'heure suprême ce dernier remît de l'huile dans sa lampe et prolongeât ainsi l'existence de son compère.

Le récit me parut original, et j'en fis une chanson que j'envoyai, par l'intermédiaire d'un ami commun, à M. Membrée, mon compatriote. M. Membrée ne daigna même pas me répondre; mais Darcier, le chanteur populaire, se montra plus indulgent et, sans en connaître l'auteur, mit la chose en musique de façon à ne me laisser aucun regret.

Quelque temps après, je vins à Paris, où je devins le beau-frère de M. Francisque Sarcey. Mon beau-frère commençait alors à écrire dans le *Figaro* et, comme il habitait la campagne, il m'avait confié le soin d'aller au journal corriger ses épreuves. Sur son conseil, j'avais jeté mes vers au feu et, tout en donnant des leçons pour vivre, je m'exerçais au métier de journaliste.

Un matin, au bureau du journal, comme j'avais fini ma besogne ou plutôt celle de mon beau-frère, je tirai un article de ma poche et je l'offris timidement à M. Bourdin, avec prière de le remettre à M. de Villemessant. Tous les rédacteurs présents éclatèrent de rire.

— Ça ne pouvait manquer, dit mon ami Noriac. Voilà un brave garçon qu'on accueillait ici sans défiance, et, patatras ! parce que son beau-frère a suivi l'exemple funeste de son ami About, il se croit forcé à son tour d'imiter son beau-frère.

— D'où êtes-vous ? me demanda Bourdin, qui était doux aux débutants, et qu'avez-vous publié jusqu'à présent ?

— Je suis de Condé en Flandre et j'ai publié chez Vieillot une chanson, avec musique de Darcier.

Les éclats de rire redoublèrent.

— Est-ce que par hasard cette chanson serait le *Compère de la Mort ?* reprit Bourdin.

— C'est cela même... Mais comment savez-vous ?...

— Darcier nous l'a chantée l'autre soir en petit comité. Si votre prose n'est pas inférieure à vos vers, vous pouvez regarder votre article comme reçu. C'est égal, vous n'êtes pas du tout l'homme que je me figurais en écoutant votre *Compère*. Je m'attendais à voir un gros bonhomme joufflu....

— ... Et je suis long et pâle. Il y a deux sortes de Flamands : le gras et le maigre, le tonneau de bière et la perche à houblon, le Flamand et le Flandrin...

— Savez-vous ce qu'il faut faire ? Mettez-moi votre chanson en prose

Digitized by Google

et tirez-en un conte fantastique. Je vous le publierai dans un journal que je fonde en ce moment, et qui s'appellera le *Figaro-Programme*.

Je n'ai pas besoin de vous dire, mon cher Heulhard, avec quelle chaleur je remerciai cet excellent Bourdin. Le malheur, c'est qu'au moment où j'opérais la transformation demandée mon beau-frère se brouilla avec le *Figaro*, et je ne crus pas pouvoir décemment continuer d'écrire dans une feuille qui l'*éreintait* à la journée.

Je portai le *Compère de la Mort* au *Monde illustré*. Il y fut bien accueilli, et même on lui fit l'honneur de confier à Morin, le dessinateur original, la tâche de l'illustrer ; mais là encore le diable entra dans mon jeu.

Au *Monde illustré*, l'habitude est bien plutôt d'écrire des *légendes*

Digitized by Google

pour les dessins que d'orner de dessins des légendes fantastiques. Ce malheureux conte, avec les cinq ou six bois qui l'accompagnaient, ne tombait jamais bien en page. Il encombrait le journal et j'ai vu le moment, terrible pour un cœur de père, où l'on allait être forcé d'en couper un bon tiers. Il finit pourtant par paraître en deux fois, et c'est alors que Morin me proposa de me conduire dans une maison où mes enfants ne courraient plus le risque d'être mutilés.

Avant de le suivre, laissez-moi, mon cher ami, vous conter un détail qui vous intéresse plus particulièrement. Lorsque le *Compère de la Mort* était encore à l'état de chanson, je le fis lire un jour à M. Edmond About et lui dis qu'il y avait là un sujet de pièce. M. About haussa les épaules et me répondit qu'il y voyait seulement, dans le tableau des lampes, un motif de décoration. Or, deux ans après, le théâtre de l'Ambigu jouait *l'Ange de minuit,* drame en six actes par MM. Théodore Barrière et Edouard Plouvier, qui met en scène à peu près la même donnée. L'un des auteurs, Edouard Plouvier, m'a affirmé qu'il ne s'était pas servi du conte flamand, et je le crois sans peine. Leur drame semble plutôt avoir pris son origine dans la version allemande, que j'ai connue plus tard et qui m'a fourni le point de départ du *Filleul de la Mort.*

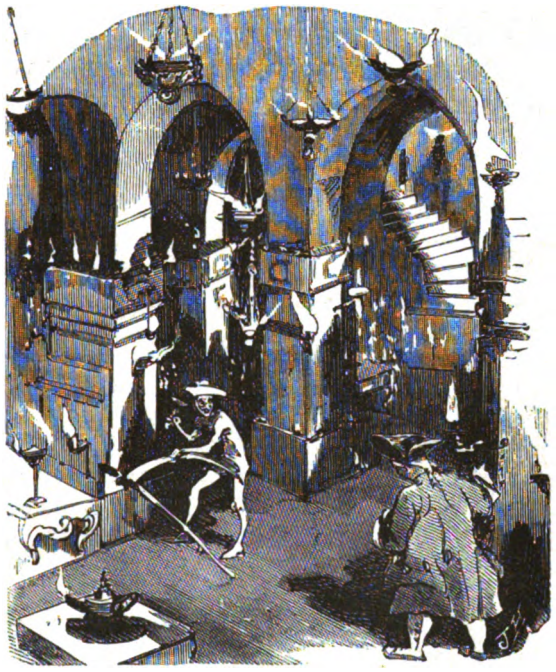
Mais voici qui est plus curieux. Au moment où M. About haussait si dédaigneusement les épaules, l'œuvre dramatique que je rêvais n'était plus à faire. Elle avait été écrite huit ans auparavant pour le théâtre *San Benedetto*, à Venise, sous le titre de *Crispino e la Comare*, *melodramma fantastico-giocoso*, par Luigi et Federico Ricci. Sept ans plus tard, on la représentait à Paris sur le Théâtre-Italien. L'auteur du libretto, M. Piave, l'avait emprunté à une farce intitulée le *Savetier médecin et la Mort*, qui, au dix-huitième siècle, faisait la joie du peuple napolitain.

Aurai-je l'air, mon cher ami, de prêcher pour mon saint, si je vous confie entre nous que la version flamande me paraît mieux construite et d'une tout autre portée philosophique et morale que la version italienne? Qu'est-ce, en effet, que le *Crispino e la Comare*? L'histoire d'un pauvre savetier perdu de dettes qui va se jeter dans son puits, quand une femme vêtue de noir en sort tout à coup et lui donne un moyen infaillible de devenir un médecin renommé. L'ex-savetier fait des cures incroyables et l'emporte sur tous ses rivaux; bientôt son cœur se gonfle de vanité, il devient méchant, et, comme sa bienfaitrice veut le ramener à la raison, il l'envoie au diable. Ils y vont ensemble. Dans l'empire de la Mort, Crispin est pris d'une terreur salutaire. La *Comare* lui montre, en un

Digitized by Google

tableau magique, sa femme et ses amis attristés et priant pour lui. Il fait amende honorable et en est quitte pour la peur.

Combien le héros flamand est plus original! Tant que son intérêt est de trouver un homme juste, personne à ses yeux n'a la conscience assez nette. L'éternel Faucheur, qui fr. ppe également les jeunes et les vieux, les riches et les pauvres, est le seul qui lui offre des garanties suffisantes. A peine l'a-t-il choisi comme parrain de son fils que sa curiosité s'allume. Il veut savoir comment son compère peut connaître l'heure où il doit frapper chaque mortel. Celui-ci le mène à son grand lampa-



daire. Le brave homme s'aperçoit alors que sa lampe est près de s'éteindre; il prie son compère d'y remettre un peu d'huile : le bon Dieu n'y verra que du feu! Il n'a pas plutôt découvert le Juste par excellence que, son intérêt changeant, il cherche à le corrompre! Montrez-moi dans le théâtre ancien et moderne beaucoup d'idées qui atteignent à une pareille profondeur comique.

Je reviens à mes contes. Encouragé par le succès du *Compère*, je fouillai ma mémoire et celle de mes amis d'enfance, notamment de M. Alexandre Favier, de Douai, à qui j'ai dédié mon *Roi Cambrinus*. Je fis mieux :

Digitized by Google

l'été venu, je pris le bâton des frères Grimm et j'allai interroger les paysans du Nord de la France et du Midi de la Belgique. Je rapportai de mes excursions une gerbe de contes que M. Lahure, à qui Morin m'avait présenté, publia dans le *Journal pour tous* et la *Semaine des enfants*.

Par malheur — car nous ne sommes pas, hélas! au bout de nos peines, — l'une de ces feuilles était dirigée par un vieux bonhomme dont j'ai oublié le nom, et qui s'obstinait à corriger le patois rouchi dont, selon lui, je déshonorais les colonnes de son journal. Est-ce lui qui dégoûta M. Lahure de mes contes? Il me fut bientôt impossible d'en faire passer un seul.

J'allai partout offrir ceux qui me restaient. Personne n'en voulut, pas même mon beau-frère, qui était alors rédacteur en chef du *Journal littéraire*. M. Lahure se décida enfin à les publier, et, croyant avoir de quoi former un volume, je fis sans plus de succès une tournée chez les éditeurs.

La maison Hachette aurait peut-être accepté mon recueil pour sa *Bibliothèque rose*, mais il eût fallu le dépatoiser; malgré la charmante préface qu'il a écrite pour le *Perrault* de Gustave Doré, Hetzel n'avait plus aucune confiance dans les contes; Michel Lévy ne voulut même pas entendre parler des miens. Je les jetai au fond d'un tiroir, en attendant des jours meilleurs.

Un soir que nous sortions ensemble de l'Opéra, mon ami Albert de Lasalle me confia que, sur le simple énoncé du titre, il avait le jour même placé chez Lacroix et Verboeckhoven un volume intitulé : *Dictionnaire de la musique appliquée à l'amour*. Lasalle oubliait d'ajouter que son nom était bien aussi pour quelque chose dans le succès de cette affaire si rapidement conclue ; mais le lendemain, en m'éveillant, je m'imposai la consigne de ne point sortir de mon lit que je n'eusse trouvé le mot magique qui devait m'ouvrir la porte de la caverne enchantée. Jusqu'alors j'avais présenté mes historiettes sous le titre de *Contes d'un bon Flamand;* une demi-heure après, je m'arrêtais à celui-ci : *Contes d'un buveur de bière*, qui ne pouvait manquer de plaire à un éditeur belge.

Je me rendis droit à la librairie Lacroix, dont le chef pour le moment était à Bruxelles. Son représentant, M. Lequeux, grâces lui soient rendues ! accepta mon volume et le fit, non sans peine, accepter à M. Lacroix, qui n'en voulait à aucun prix.

Six mois après, le volume parut et obtint un succès qui dépassa toutes mes espérances. La presse me traita avec une extrême indulgence, Sainte-Beuve m'écrivit pour m'encourager, et la *Revue des Deux-Mondes* me

Digitized by Google

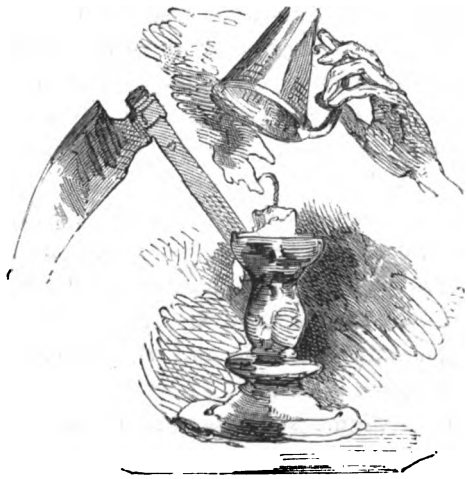
fit des ouvertures. J.-J. Weiss, qui dirigeait alors le *Journal de Paris*, me demanda, de son côté, si je ne donnerais pas une suite à ce premier recueil, m'offrant de la publier dans son journal.

Je possédais à peu près la matière de cette seconde série, mais elle n'était pas inédite. Voici comment : j'avais pris naïvement, comme type de mon livre à faire, certaine édition compacte de la maison Hachette, et, le livre fait, il m'était resté environ les deux tiers d'un volume. Je prévins Weiss de cette circonstance, en lui annonçant que mon intention était de retravailler ces contes à fond. Il voulut bien pour ce motif les regarder comme de la copie vierge, et ces mêmes contes qui, au *Journal pour tous*, m'avaient été payés au prix modique de cinq centimes la ligne, m'en rapportèrent vingt-cinq au *Journal de Paris*. Gaston de Saint-Valry m'offrit les mêmes conditions pour la *Patrie*, et les deux journaux se partagèrent ainsi la matière du volume qui, écrit depuis plus de dix ans, a paru ces jours-ci chez Dentu sous le titre de *Contes du roi Cambrinus*.

Voilà, mon cher ami, l'histoire de mes contes bleus, et, comme à toute histoire nous avons la manie, nous autres Français, de coudre une moralité, elle prouvera avec votre permission que, si chez nous il faut quelque talent pour arriver au plus modeste résultat, il faut encore plus de patience et de ténacité.

A vous,

CHARLES DEULIN.



Digitized by Google

L'HISTOIRE EN CHANSONS [1]

1873

atrie, chœur pour voix d'hommes, par A. Lamothe. — *Les Cocardiers*, P. Mérigot et V. Boullard. — *Les Voix de la plaine*, J. Chocas et Ch. Liébeau; on pourrait ajouter : « Par un poète qui n'aime pas les coups de fusil. » — *Les Immortels*, Ch. Cauche et Novelli. — *La Muse française*, J. Peigneaux et L. Chelu. — *Le Père Victoire*, L. Bourdot et E. Ouvier. — *La Veuve de l'officier*, Meynier et F. Blanc. — *Rondeau historique*, J. Marville et A. de Runs; on y parle un peu de tout, d'Archimède, des Romains, de Jeanne Darc, de George Sand, de Lamartine, de l'électricité, de la liberté, de Gutenberg, de l'Égalité, de la Fraternité, de Charolais, du suffrage universel, de V. Hugo, de Musset, de Manon Lescaut et de la Femme de feu.— *Ne les oubliez pas*, de Jean Saint-Martin et A. Petit. — *Une Marche funèbre* pour piano, *à la mémoire de l'Empereur Napoléon III*, par Carl Chesneau. — *Les Dernières Cartouches*, A. Perreau et J. Jacob ; cette pièce est dédiée au peintre A. de Neuville. — *Hymne national du maréchal de Mac-Mahon*, Président de la République, E. de Lonlay et A. Deslandres. — *Le Chien de la vivandière*, L. Gabillaud et Seigneur. — *La République*, par Clever de Maldigny. — *La Lyre voilée de deuil*, J. Béor et L.-C. Desormes. — *Pauvre Village*, Théolier et Ch. Malo.

(1) Voir les numéros des 15 juillet, 1er août 1873 et 1er avril 1874.

Digitized by Google

Pauvre village, où chaque mère prie
*A l'heure sainte où sonne l'*Angélus.
En murmurant : Ils ne reviendront plus...
Tous nos enfants sont morts pour la Patrie!

Le Réveil, chant d'espoir, Chatelain et J. Deschamps. — *Le Départ pour l'armée nationale*, Brueyre et Sézille.

Voici le moment des pèlerinages : les cantiques affluent sous tous les formats. Nous enregistrons donc : *A Notre-Dame de Lourdes*, cantique populaire par l'abbé Pierre-Paul Estellé. — *Cantate pour le Couronnement de Notre-Dame d'Arcachon*, 15 juillet 1873, A. Audoin et E.-A. d'Etcheverry ; *hommage aux autorités religieuses, civiles, militaires et maritimes d'Arcachon*... Le garde champêtre, le donneur d'eau bénite, le sacristain et les pioupious d'Arcachon ont dû être joliment touchés de cette dédicace. — *Litanies de la Délivrance*, cantique à Notre-Dame de Lourdes, paroles et musique du marquis d'Ivry. — *Le Cri de la France chrétienne*, anonyme. — *Cantique à Notre-Dame de la Garde*, paroles d'un Marseillais, musique de J.-B. de Croze. — *Sous ta bannière*, cantique à Marie, l'abbé A. Larrieu. — *La France à Notre-Dame de Lourdes*, Aloys Kunc. — *Notre-Dame des Lumières*, par les abbés Gonnet et Thomas. — *Dieu le veut*, chant national des pèlerins catholiques, A. Kunc. — *Sauvez Rome et la France*, souvenir du pèlerinage national de Paray-le-Monial, A. Kunc. — *A Nostro-Damo de Lourdes*, cantique en provençal, par J. Roumanille. — *Chant des pèlerins*, Vaudenay et Ch. Cordier. — *Cantique à Notre-Dame de Lourdes*, E.-A. d'Etcheverry. — *Cantique en l'honneur de Notre-Dame de Lourdes*, l'abbé Gonnet et M. de Pierpont.

La scène change; Paris est pavoisé pendant huit jours : ce sont huit jours de fête, et les compositeurs *pour ces sortes de spécialités* dédient à l'envi des *Marches* à *Nasser-Eddin :*

Vive le schah de Perse!
Vive Nasser-Eddin!
Que la gloire le berce
Dans l'éternel jardin!

L'a-t-elle réellement bercé dans l'éternel jardin? Qui pourrait nous dire cela? On n'en entend pas plus parler que des croix ornées de diamants qu'on s'attendait à voir pleuvoir sur les compositeurs de marches en l'honneur du schah.

Digitized by Google

Minuit, de Pierre Dupont, est une poésie sur la colonne de Juillet, que l'auteur avait composée en 1850, musique de F. Boisson. — *Jacques Bonhomme apprend à lire*, J. Testa et A. Fournier. — *L'Armée d'Égypte*, Th. Massiac et R. Planquette. — *Aux Destins de la France*, H. Dracy et L. Benza (avec une horrible lithographie), — *Les Flambeaux*, Lachambaudie et Collignon. — *Les Soldats de l'avenir*, paroles et musique de Th. Touchard. — *La République*, M. Clever de Maldigny et M. S***. — *Dormez, berceuse patriotique*, L. Gabillaud, A. Duchêne et J. Chabrut. — *Restons Gaulois*, sur l'air de *Serrez les rangs*, par F.-G. — Du même F. G., *Les Rois, hélas! ont envahi la France*, avec 16 couplets. — *L'Avenir*, valse héroïque dédiée à madame la duchesse de Lesignano par A.-P. Juliano; sur le frontispice le portrait de Henri V. — *Ils sont partis*, chant national de délivrance, A. Queyriaux et L. Keller, de Belfort (ne pas confondre avec le représentant de ce nom). — *A la France*, paroles et musique de P. Schiller. — *Voilà ce que je veux*, Jean Saint-Martin et A. Petit. — *A M. Thiers. Les Cinq Milliards de la libération, grande polka patriotique, pour piano*, par Emilia Delannoy. M. Thiers l'a-t-il dansée, cette polka? On ne le dit pas. — *Le Portrait d'un père* (mort à la guerre), J. Saint-Martin et A. Petit. — *Le Grand Centenaire*, H. Colomb et A. Petit. — *Nos Petits Soldats*, paroles et musique de E. Lhuillier. — *Le Vaisseau de l'avenir*, Ch. Sorbets et G. Lucas. — *La Délivrance*, chœur patriotique à 4 voix d'hommes, A. Theuriet et A. Yung. — *Les Travailleurs*, J. Jacob. — *Le Départ de l'étranger*, E. Poirson et Ed. Vicq. — *La Sainte Alliance des peuples*, Béranger et S. Pugno. — *A bas les conquérants!* F. Trémel et E. Kuhn :

C'est pour les rois que vous livrez bataille,
C'est pour servir leurs pactes odieux;
A ces voleurs, qui vous nomment canaille,
Dites-leur donc qu'ils se battent entr'eux.

Libération, paroles et musique de Léon la Roue. — *Vox populi*, aux députés ultramontains, paroles et musique de V. Clément :

Saint Loyala, du haut de sa demeure
Doit vous bénir, ô sages députés;
Des monts sacrés où l'esprit saint demeure,
Il vous sourit, Lycurgues hébétés.

Digitized by Google

Jésus disait dans une parabole :
« Pauvres d'esprit vous monterez au ciel ! »
Eh bien ! tout droit, j'en donne ma parole,
Vous monterez, saint homme Belcastel.

On y parle de Godefroy de Bouillon, de la pleibe (*sic*), de Paray-le-Monial, du Tibre, du Vatican, du Rhin, et enfin des *Usurpateurs des vieilles libertés;* l'auteur s'en donne beaucoup... de libertés. Et on crie contre les lois de la presse ! Que faut-il donc encore lui permettre ? C'est de la poésie de haut goût, modèle de noblesse, d'élévation, de clarté (???), éblouissant de clarté :

L'Espagne enfin, trop longtemps avilie.
Sur vous, tyrans, porte ses coups mortels.
Tremblez, demain peut-être l'Italie,
Satrapes noirs, brisera vos autels.

Voici un morceau d'une opinion complétement divergente ; le titre et les notes explicatives sont longues, mais curieuses : *Hymne au souverain Maître, pour le bonheur de la France et la prospérité de son roi*, arrangé par Signoret, auteur des paroles :

Dieu protége la France
Et son roi qui s'avance.

Il y a un *nota bene :* « On pourra chanter ce morceau sur l'air de *Vive Henri IV* avec accompagnement de *piana* (c'est sans doute piano au pluriel) en prenant la cantate à monseigneur le comte de Chambord en bissant en plus le cinquième et le sixième vers des rimes féminines de chaque couplet... » Et il n'est pas de l'Académie française ! — *Buvons un coup pour oublier tout ça*, Patez et Liébeau. — *La Revanche à venir* (à mon père), par A. Bonnave. Encore un futur membre de l'Académie qui aura de la peine à arriver :

Nous voulons voguer libres sous nos nobles armes,
Que jamais l'Allemagne ne pourra violer.
Nous finirons enfin de répandre des larmes,
Les Gaulois, espérons, sauront tous vous dompter.

Digitized by Google

Gloire et Liberté, H. Ryon et L. Benza. — *A mon pays*, paroles et musique de G. Nadaud. — *Vercingétorix*, Théolier et A. Pilati. — *La Cabaretière de France*, J. Fauque et J. Jacob. — *Les Chants héroïques*, Duvert et L. Benza ; l'image représente une femme en chemise, mais avec une cuirasse ; on laisse voir des jambes tout ce que la censure aura permis. — *Reviens à moi, France chérie*, Victor de Méri de la Canorgue et S. Reynaud. Ce n'est plus un chant républicain :

En te livrant à l'étranger,
La République t'a flétrie :
J'ai le pouvoir de te venger :
Reviens à moi, France chérie!

Ne touchons pas à ça, satire comique, Blondelet, Baumaine et E. Duhem. — *Le Premier Grenadier de France*, Villemer, Labarre et R. Planquette. — *Le Père Bon-Conseil*, Baumaine, Blondelet et E. Duhem. — *L'Arbre du grand domaine*, chant de la France, par L. Cassi.—*Le Bon petit Vieux*, Hugelmann et A. Louis. L'image représente M. Thiers en blouse et en sabots. — *Les Libre-Penseurs*, chant démocratique, A. Dutertre et F. Trémel :

Tous les suppôts du sombre moyen âge
Se sont ligués au nom du crucifix :
Aux affranchis de l'antique servage
Ils ont jeté leurs insolents défis.

Il y a même *défits*.

Dans le reste de ce chant démocratique, on continue de traiter avec la même aménité ceux qui croient encore en Dieu et qui pratiquent ses lois ; sur l'image il y a un monsieur qui a une vilaine figure, je ne sais pas qui c'est. — *L'Ère nouvelle*, Harduin et Andréoli. Quelle lithographie, oh ! la la ! — *Les Idoles*, H. Ryon et L. Benza. — *Les Fils des chevaliers*, Duvert et L. Benza. — *L'Enfant de Paris*, Villemer, Delormel et L. Benza. Cette pièce est traitée en mélodrame, c'est-à-dire que le récit déclamé est accompagné en musique. — *Le Faterland, Hymne guerrier au César germanique, en réponse à une chanson allemande intitulée : Deutsche Vaterland*, J. Villemain et Carlo Baldi. Nous ferons observer à M. Villemain qu'il a mal copié, et qu'à coup sûr le titre allemand était *Deutsches Vaterland*, ou bien encore : *Das deutsche Vaterland*. Faterland ne se trouve dans aucune langue. — *La Charrue*,

Digitized by Google

chant rustique, d'Évrard et Ch. Pourny. — *Quand on est France, on se relève*, A. Burion et Pilati. — *Après le combat*, A. Hardy et E. Duhem. — *Le Noël des soldats*, Villemer, Delormel et R. Planquette. — *La Jeune Armée*, P. Duvert et L. Benza.— *Notre Siècle*, Sevray, Legris et L. Benza.

L'année 1873 se termine par quelques pièces en l'honneur de Henri V, moins pourtant la *France et Dieu*, qui est dédié au maréchal de Mac-Mahon par les auteurs Dulong de Rosnay et madame Yan' Dargent. Puis vient : *le Roi*, cantate, poésie du comte Auguste de Montbron, musique du comte Joseph de Montbron. — *Mon Dieu, mon Pays et mon Roi*, paroles du vicomte de Lastic Saint-Jal, musique de madame la baronne de Moriès (avec le portrait de Henri V). — *Les Plaintes de Philomèle à Chambord*, polka-mazurka-mélodie, par madame Adeline de Saint-Armand, dédiées au comte de Chambord. Le titre donne la vue du château de Chambord. — *Echos de Frohsdorf*, par Ch. Ferlus, dédiés à madame la comtesse de Chambord. C'est une simple valse au piano, avec le portrait de Henri V.

Ici s'arrête, pour 1873, le dépôt des pièces relatives aux événements, et justifiant notre titre : *l'Histoire en chansons*.

J.-B. WEKERLIN.

Digitized by Google

LES

CANTATRICES DRAMATIQUES[1]

III

MARIE MALIBRAN

I

C'est une tâche plus que téméraire, et je ne l'aborde pas sans découragement, que de donner idée à la génération actuelle de cette prodigieuse cantatrice qui brilla et disparut comme un éclair. Analyse-t-on une flamme? Écrit-on un météore?

La galerie que j'ai commencée serait pourtant incomplète si je n'inscrivais dans la série des *Cantatrices dramatiques* ce nom, encore aujourd'hui environné d'un prestige auquel tout a concouru : l'éclat irrésistible du génie séduisant et varié, une vie voyageuse, fantasque et poétique, qu'on pourrait appeler la féerie de l'aventure, un roman de cœur, mieux ennobli encore parce qu'il fut unique que racheté parce qu'il se légitima, enfin une fin douloureusement prématurée qui assombrit le monde entier et navra l'univers intelligent, comme une lugubre éclipse au ciel de l'art.

Disons-le d'abord avec fierté : Marie Malibran était Française, — pas tant par un hasard de naissance qui, en 1808, dans une halte sur la route de ses parents, deux talents nomades, la sema et la fit éclore à Paris, —

1) Voir les numéros des 1er décembre 1873, 1er janvier et 1er février 1874.

Digitized by Google

que par les préférences de son cœur. Elle écrivait de Milan, au baron Pérignon, un an avant sa mort : « Hélas ! vous m'avez mis l'eau à la bouche en me parlant de jouer à mon cher Paris. »

Nul doute que l'enfance de la Malibran n'ait été pénible et asservie. Garcia, son père, crut avec elle la rigueur nécessaire. Indulgent pour la jeune sœur de Marie, il soutenait que la nature indomptable de cette dernière avait besoin d'un poignet de fer. On sait la légende de Desdemona, menacée d'être réellement poignardée par Othello si elle n'était pas sublime : le génie ou la mort. — Tout se réduit, je crois, en réalité, à ce qu'un jour Garcia, n'ayant pas son kandjiar de théâtre, joua le More avec un véritable poignard qui épouvanta Marie lorsqu'elle le vit luire ; mais l'effroi de Desdemona n'en était pas moins caractéristique.

Les brutalités incontestées de Garcia ne lui aliénèrent point cependant toujours l'amour, surtout la confiance, de sa fille ; elle souffrait de ces violences, mais elle sentait que c'était l'initiation au triomphe, l'école ardue d'une immortalité. Un jour, son père avait écrit pour elle un passage musical, — de ceux qu'on appelle casse-cou ; Marie essaie de l'exécuter et dit : « Je ne puis pas. » Garcia s'allume, regarde sa fille, qui tremble, et s'écrie : « Je vais le faire ! » Et elle vint à bout du trait, sans savoir comment elle avait pu s'en tirer. « Le regard de mon père, disait-elle, a sur moi une telle influence qu'il me ferait sauter d'un cinquième étage dans la rue sans me faire mal. »

Les plus vifs admirateurs des immenses et décisives qualités de la Malibran lui ont reproché eux-mêmes un peu de mauvais goût et parfois des audaces malheureuses. Elle dut sans doute ses défauts à son père, de même qu'il avait su développer en elle de prodigieuses facultés.

A New-York, tout enfant, elle accompagnait Garcia dans des maisons particulières, où elle chantait alternativement des *Sant-Antons* espagnols, des charades françaises, des morceaux italiens d'une folle bouffonnerie, échappés à l'imagination un peu bohème du chef de la famille. Il y avait de ces compositions bizarres où l'on imitait le fracas de l'intérieur de la boutique d'un maréchal-ferrant et l'agitation d'une ville assiégée, et Garcia faisait exécuter à sa jeune fille la partie imitative du canon. — C'était un rôle musical de régisseur préposé aux bruits de coulisse que Garcia assignait à la future Norma, à la Ninetta de l'avenir.

On arrivait, du reste, à des résultats surprenants, comme discipline musicale, dans cette famille terrorisée. « Pendant les exercices, » dit la *Biographie universelle*, à laquelle j'emprunte ces derniers détails « Garcia avait coutume de se mettre au piano et de frapper un accord pour donner le ton ; après quoi, ses enfants, sa femme et lui chantaient le

Digitized by Google

morceau tout entier, sans accompagnement; mais, quand il était fini, Garcia frappait un nouvel accord, et, à l'étonnement de tous les auditeurs, les voix n'avaient pas dévié d'un quart de ton. »

Madame Garcia, comédienne et poëte surtout, composa les paroles de beaucoup de morceaux exécutés par Marie. Espérons pour elle qu'elle ne participa pas trop à de puériles excentricités qui n'empêchèrent point la gracieuse enfant de donner, dès ce moment, des preuves éclatantes de sa vocation. Un soir, en Amérique également, elle représentait l'enfant de *Saffo*, l'opéra de Pacini, sur une scène que dirigeait Garcia et où il conduisait lui-même l'orchestre. La prima-donna se trouva enrouée. Ce fut la petite Marie qui entama bravement la cavatine et s'en tira aux applaudissements enthousiastes du public stupéfait. Même fait est cité par M. Fétis à propos d'une représentation de l'*Agnese*, de Paër, à Naples, où, chargée également d'un rôle d'enfant, Marie se mit à chanter la partie d'Agnèse dans le duo du second acte. Elle avait cinq ans alors.

Tout en tremblant devant son père, Marie n'en sentait pas moins sa propre supériorité. Un jour, Garcia, mécontent de la façon dont elle avait pris sa leçon, lui dit avec la brusquerie inhérente à ses habitudes : « Vous ne serez jamais qu'une mauvaise choriste. »

Alors Marie n'a plus peur de son père, elle tressaille, se dresse, se pose fièrement devant Garcia, comme si l'enfant était déjà grande de toute sa destinée future :

— Cette mauvaise choriste, repart-elle, aura plus de talent que vous !

Compositeur médiocre, auteur d'une *Mort du Tasse*, jouée sans succès à l'Opéra-Français, salle Louvois, Garcia, bien que chanteur habile, mais abusant trop des fioritures, acteur énergique surtout, aura dû, le fait n'est pas contestable, à sa fille son plus beau titre de gloire. Avec un caractère si emporté d'une part, de l'autre si prime-sautier, les brouilles furent fréquentes, surtout lorsque Marie eut conquis enfin son indépendance. Leur réconciliation se produisit un jour sur la scène, à l'Opéra-Italien de Paris, dans des circonstances également honorables pour tous deux. Ce fut l'enthousiasme d'un succès commun qui les rejeta dans les bras l'un de l'autre. Ils avaient été également sublimes dans le premier acte d'*Otello*, et lorsque cet acte finit, on vit soudain, avant que la toile fût descendue tout à fait, les pieds du More et de Desdemona se déplacer simultanément et converger vers le même point de jonction. On rappela les deux grands artistes, et Marie reparaît, la figure encore barbouillée de l'embrassement de l'Africain postiche.

De ses douleurs, de ses joies, de ses terreurs, Marie Malibran, comme

Digitized by Google

toutes les artistes exceptionnellement douées, avait tiré parti pour son art. Un jour, au moment de ses plus grands succès, pendant qu'elle chantait la romance du Saule, son émotion s'échappait à la fois en notes sublimes et en larmes véritables qui ruisselaient sur ses joues. La comtesse Merlin, qui nous a laissé un livre curieux : *Loisirs d'une femme du monde*, tout rempli de la Malibran, était, ce soir-là, dans une loge, au-dessus de la scène et assistait de près à ce drame lyrique si réel.

— Comment peux-tu si bien chanter en pleurant? lui dit la comtesse au sortir du spectacle ; comment l'émotion vraie de ta voix ne nuit-elle pas à son intonation, à la pureté du son ?

— Je n'ai pas pourtant fait d'étude pour cela, répondit la Malibran pensive; mais, lorsque j'étais enfant, je pleurais souvent en prenant ma leçon, et, comme j'avais une peur excessive que papa ne s'en aperçût, je me plaçais derrière lui et j'avais pris l'habitude insensiblement de maîtriser le son de ma voix pendant que mes larmes coulaient.

Il y a dans cet aveu, dont l'authenticité ne peut être méconnue, une bien triste confirmation des souffrances de l'enfance de Marie. — Hélas ! ce douloureux noviciat devait être presque aussi long que la gloire fulgurante et si rapidement éteinte qui devait la payer à peine des épreuves d'une si douloureuse éducation.

Cette enfance fut aussi féconde qu'attristée. Chétive, mais indomptable, Marie aimait les exercices périlleux : courir sur les toits, gravir les rochers. Elle demandait déjà à l'air libre, aux latitudes élevées, ces émotions qu'elle devait chercher dans l'art, dont le champ n'était pas ouvert encore pour elle. Il semblait qu'elle dévorât déjà l'avenir dans l'espace. Née de parents espagnols, visitant successivement la France, l'Italie, les Etats-Unis, chaque nation lui apprenait au passage son langage, qui se gravait dans cette tête, moule universel où toutes les impressions s'utilisaient comme toutes les connaissances. Ses doigts, en se promenant sur le piano, en faisaient jaillir presque instinctivement les accords avant de s'y exercer en maître.

Elle n'avait pas quinze ans que, pour la première fois, elle se fit entendre au public à Paris sous les auspices de Rossini, qui allait faire évanouir les vieilles mélopées de la déclamation lyrique de notre Opéra national suranné, aux premiers accords du *Siége de Corinthe* et du *Moïse* francisé, précurseur de *Guillaume Teil*. Le maestro avait composé une cantate à quatre parties. Bordogni, Pellegrini, la comtesse Merlin tenaient trois des parties. Restait la quatrième. Rossini était défiant et tremblait qu'un *fiasco* de salon n'annonçât mal le prophète nouveau ailleurs qu'en son pays. Pour cette partie vacante, Garcia démasqua

Digitized by Google

inopinément son élève, encore inconnue. Chez elle les sons de poitrine avaient alors la puissance qu'on a admirée depuis, mais le reste de la voix était rude et voilé. Son succès fut grand pourtant.

Dès lors, le sillon était tracé. Marie alla, avec sa famille, débuter sur le *King's Theatre,* à Londres. Ici, un incident curieux. Elle devait chanter avec Vellutti *Romeo e Giuletta* de Zingarelli. A la répétition, Vellutti, prévenu de la faculté prodigieuse d'assimilation spontanée de la fille de Garcia, se garde bien d'ajouter une seule fioriture à sa partie du duo avec la débutante. Il ne lance ces fioritures que le soir ; mais, à l'instant même, en reprenant le motif, Giuletta les saisit au vol, se les approprie et les couronne par une foudroyante improvisation, aux acclamations de la salle. A ce moment, elle sent une griffe de fer s'enfoncer dans son bras, et Vellutti, furieux, accompagne de l'épithète de *bricconna*, jetée à l'oreille de la jeune cantatrice, cette brutale vengeance.

Cette audace de Marie Garcia, si souvent heureuse, dégénérait, je l'ai déjà dit, par exception, en mauvais goût, plus souvent en témérités au moins discutables. Un jour, en Italie, la Malibran allait entrer en scène, revêtue du costume de Roméo. Elle essaie dans les coulisses un trait d'une agilité surhumaine.

Sa belle-sœur, madame Eugénie Garcia, digne d'être sa sœur, était là. Épouvantée, elle s'écrie :

— J'espère, Marie, que tu ne vas pas faire ce trait-là ! Il y a de quoi te briser la voix.

— Malheureuse, lui répond Marie, tu m'as perdue. Je le manquerai maintenant.

Marie entre en scène. Mais, comme une somnambule réveillée de son extase qui lui donne seule la confiance, elle manque le trait, et ce n'est qu'à force de présence d'esprit et d'art qu'elle supplée à cette défaillance passagère et redresse la phrase musicale boiteuse.

Les circonstances servirent, à Londres, Marie, alors à peine âgée de quinze ans ; une indisposition de madame Pasta lui permit de paraître dans les rôles de cette grande artiste. Elle dut également remplacer au pied levé la Rosine d'*Il Barbiere*, dont elle savait déjà tous les morceaux (elle apprit les récitatifs en deux jours). Le résultat de la soirée fut un triomphe tel que Marie fut engagée immédiatement pour le reste de la saison, — six semaines à peine, — aux appointements de cinq cents livres sterling. On lui confia alors la création du rôle de Félicia dans *Il Crociato in Egitto*, de Meyerbeer, et elle fit merveille dans le trio de *Giovinetto Cavaliere.*

Garcia, toujours un peu faiseur, avait ouvert à Londres un cours de

Digitized by Google

chant qui servit du moins à compléter l'éducation de Marie. Il alla, de là, prendre la direction du théâtre de New-York, après avoir fait paraître sa fille dans les festivals de Manchester, d'York et de Liverpool.

Le talent de Marie s'était développé complétement à New-York. Elle y parut dans *Otello*, *Romeo*, *D. Giovanni*, *Tancredi* (elle aimait peu ce rôle, trouvant ce héros d'un caractère trop indécis), *Cenerentola*, et son père écrivit pour elle deux opéras nouveaux : l'*Amante astuto* et la *Figlia del Aria*. La troupe se composait de la famille Garcia et de quelques faibles auxiliaires que Marie, avec son infatigable force d'expansion, cherchait à animer, à qui elle réussissait parfois à donner de l'expression et même de la voix. Chaque soir, les acclamations de la salle accueillaient l'apparition de cette jeune fille, l'âme presque exclusive de ces représentations, une captive au logis, une fée à la scène.

Parmi les admirateurs assidus de Marie se trouvait un négociant français, M. Malibran. Il s'éprit à cinquante ans de la virtuose de dix-sept et la demanda à sa famille. Garcia résista. D'égoïstes préoccupations pouvaient dicter son refus. Sa fille, sa brillante élève, sa gloire et sa fortune, lui échappait. Pourtant il était bien inspiré pour le bonheur de celle-ci, en refusant ce mari millionnaire, qui n'était ni un millionnaire ni même — un mari ; mais en même temps il se trouvait la cause déterminante de l'acceptation de Marie, de la persistance qu'elle mit à se donner à ce prétendant. Elle échappait à un esclavage domestique dans lequel elle n'avait cessé de trembler. Elle croyait trouver enfin auprès de ce comptable plus que mûr le calme et l'indépendance.

Des scènes orageuses signalèrent naturellement le dissentiment entre Marie et un homme aussi irascible que Garcia. Ce fut à ce moment que se produisit au 3e acte d'*Otello* la scène légendaire du poignard véritable dont j'ai déjà parlé, et les dispositions violentes de son père purent aider à comprendre que Marie se fût écriée, en voyant briller la lame du kandjiar dans cette main fiévreuse : « *Papa, par Diou, ne me mate !* » de l'espagnol que le brave public de New-York prit pour de l'italien du récitatif de l'opéra de Rossini.

Madame Garcia intervint en arbitre entre son mari et sa fille. M. Malibran fit à la famille des offres brillantes. Enfin, le mariage fut conclu.

Quelques semaines après, M. Malibran déposait son bilan. Ce n'était, paraît-il, que la seconde faillite qu'il faisait à sa femme.

Plus tard, la comtesse Merlin, qui reçut toutes les confidences de Marie, raconta que, affolée du type ravissant d'Esmeralda dans *Notre-Dame de Paris*, elle soulignait surtout ce passage où la Bohémienne sort

Digitized by Google

des mains inoffensives de Gringoire, non pas innocente, mais pure.

Enfin, un trait naïf et charmant échappa à Marie le soir de son mariage, qui n'était pas le premier, mais qui fut l'unique, avec Charles de Bériot. Fut-ce une simple étourderie de la conversation dans le laisser-aller d'une fête ?... Quoi qu'il en soit, madame Garcia engageait sa fille à ne pas prolonger sa veille de mariée, de crainte de fatiguer l'actrice.

— Oh ! laisse-moi, ma mère, répondit Marie Malibran, devenue de Bériot. Que veux-tu ? on ne se marie pas deux fois !

Je reviens en Amérique.

On put comprendre la fureur de Garcia quand la ruine de son gendre vint justifier si promptement l'opposition qu'il avait faite au mariage. Il partit brusquement pour le Mexique, ayant peur, nous dit la comtesse Merlin, de n'être pas assez maître de lui pour ne pas tuer M. Malibran. Le mauvais succès de son entreprise théâtrale dut contribuer aussi à le chasser de New-York.

Marie prit, après le départ de son père, la direction de cette exploitation à la dérive. Elle improvisa un répertoire de musique anglaise sur cette scène américaine, et, lorsqu'il avait été légitime sans doute de croire que ce fût la fortune de M. Malibran qui devait venir en aide au théâtre Garcia, ce fut le théâtre Garcia dont les recettes vinrent combler le déficit de la caisse de M. Malibran. Mais les ressources étaient insuffisantes dans ce Paris des Yankees. La France, cette vaste capitale du monde intelligent, appelait la Malibran. Son conjoint, retenu en Amérique par la laborieuse liquidation de ses affaires, laissa partir la grande artiste pour la ville où son génie devait être définitivement sacré, et dut lui permettre de mettre la mer entre eux deux.

Entre ces époux si peu assortis, l'Océan n'était qu'un pléonasme.

PAUL FOUCHER.

(La suite prochainement.)

Digitized by Google

REVUE DES CONCERTS

CONCERTS DU CONSERVATOIRE : *Symphonie avec chœur. Symphonie en ut mineur de* Beethoven. *Symphonie en re mineur* de Schumann. *Cantique* de F. Halévy. — SÉANCE SOLENNELLE DE L'ORPHÉON.—CONCERTS DE MADEMOISELLE MARIE MAJDROWICZ, — DE M. KOWALSKI, — DE M. DELAHAYE. — *Mardi spirituel* et *mardi Louis XV* de MADEMOISELLE MARIE DUMAS.

ONCERTS DU CONSERVATOIRE. — La Société des Concerts aura donné, pendant la saison 1873-1874, dix-neuf séances, dans lesquelles est comprise celle qui est consacrée au bénéfice des orphelins des deux siéges. Ces dix-neuf séances ont été remplies par neuf programmes qui tous n'ont pas provoqué la même attention. Nous avons raconté ici les premiers Concerts. Parmi les derniers, nous choisissons ceux où ont apparu Berlioz, Halévy, Schumann et Beethoven, avec la symphonie en *re mineur* qui a été le couronnement de la campagne 1873-1874, et qui a été redite dans les trois dernières séances.

C'est M. Deldevez, auteur remarqué des *Curiosités musicales* (un vol. in-8°, Firmin-Didot, éditeur), qui a conduit la symphonie avec chœurs, et c'est lui aussi qui a dirigé la symphonie en *ut mineur*. Dans cette occasion, le critique musical et le chef d'orchestre s'étant trouvés en désaccord, nous voulons prendre à partie M. Deldevez.

Dans les *Curiosités musicales*, on a approuvé, — entre plusieurs dissertations sur des sujets que le lecteur trouvera à la table de l'ouvrage, — la discussion de certains passages douteux signalés depuis longtemps

Digitized by Google

dans quelques-unes des partitions qui sont la base du répertoire, — et les conseils donnés pour l'interprétation des auteurs classiques. Le tout est traité avec autorité, avec sagacité et non sans attrait, par un homme qui s'est plu à marier quelquefois avec bonheur la technologie et la littérature. Sur ceci et sur cela, bien des réserves sont à faire dans ce volume; mais il faut applaudir l'esprit d'initiative par lequel M. Deldevez est poussé à s'attaquer aux routines professionnelles, qu'il raille dans son livre, mais qu'il a le tort de ne pas affronter décisivement quand il prend au Conservatoire le bâton de chef d'orchestre.

A Haydn, à Mozart, à Beethoven est réservée la part la plus large des observations de notre auteur M. Deldevez discute les passages les plus connus et les plus livrés aux controverses, les plus abandonnés aux conjectures, et n'hésite pas à présenter ses solutions. Pourquoi, dès qu'il a en main l'orchestre le plus capable de mettre bien en relief ses interprétations, M. Deldevez hésite-t-il à imposer les réformes que réclame le bon sens, qu'exige le respect de l'idée des maîtres, que le public accepte et que la saine critique, celle qui ne compte ni avec les routines, ni avec les fausses traditions, ni avec les partis-pris intéressés, affirme être indispensables, semblablement à ce que fait, après d'autres et avec tant d'autres, M. Deldevez? La symphonie en *ut mineur* de Beethoven en est un exemple. Pourquoi notre auteur, qui a si nettement signalé dans son livre les mauvaises habitudes auxquelles on s'est laissé aller depuis longtemps dans le scherzo, ne les corrige-t-il pas? Pourquoi n'a-t-il pas rétabli « le *poco ritardando* de la phrase du début dont la transformation en *molto ritardando*, destructive du rhythme, choque tous les musiciens, » comme l'auteur des *Curiosités musicales* déclare qu'il en est choqué lui-même? M. Bannelier, qui, le premier, a mis M. Deldevez, fautif à l'orchestre, en face de M. Deldevez, critique autorisé, dénonçant une faute, devrait être appuyé par tous les écrivains musicaux, et nous joignons notre voix à la sienne pour réclamer que le chef du premier orchestre du monde, mieux placé que tout autre pour convertir en réalité ses élucubrations, se décide sans retard à redresser ce que certaines traditions ont de funeste, à s'écarter des errements de la routine et à ne pas se déjuger lui-même.

Dans la symphonie en *re mineur* de Beethoven, on sépare la partie symphonique de la partie chorale. Les chœurs et les solistes, restés dans la coulisse, viennent prendre leur place au moment où va commencer le récitatif symphonique qui sert à souder la pièce instrumentale à la pièce chorale. Dans ce remue-ménage, l'ensemble de la composition se dissout, et il faut un certain effort pour que l'esprit se maintienne dans le même

Digitized by Google

courant électrique. Si les chœurs et les solistes s'installaient devant l'orchestre dès le début de la partition sublime, la solution de continuité dont nous nous plaignons serait évitée, et l'œuvre immense se déroulerait dans sa solennelle unité. Les chanteurs eux-mêmes y gagneraient, puisqu'ils auraient assisté au début de la symphonie dont ils viennent raconter l'explosion suprême.

Nous insisterons plus techniquement là-dessus en rappelant, pour ceux qui l'ont oublié ou qui n'y ont pas apporté assez de méditation, qu'au moment où les voix vont s'unir à l'orchestre les violoncelles et les basses entonnent un récitatif après une ritournelle des instruments à vent. Entre chaque phrase du récitatif des basses réapparaissent, comme autant de souvenirs tenaces, des fragments des trois morceaux symphoniques précédemment entendus. Chacun de ces fragments est comme un point d'interrogation auquel il n'est point fait de réponse, et qui s'interrompt, ne pouvant recevoir de satisfaction. Alors, après ce récitatif entrecoupé, haletant, orageux, arrive dans l'orchestre, au milieu d'une oasis d'accords délicieux, le splendide thème d'allégresse que vont bientôt chanter les voix sur l'ode de Schiller. Ce chœur s'anime et, des basses, passe aux violons et aux instruments à vent. Tout s'interrompt alors ; puis l'orchestre reprend la ritournelle dont nous avons parlé, et le récitatif vocal apparaît.

Comment s'expliquer, maintenant qu'on a devant les yeux toute l'économie de cette composition, que l'on fasse de l'entrée des solistes et des chœurs une mise en scène théâtrale qui tronçonne en deux le morceau symphonique et l'ode chorale? L'audition réfléchie de cette composition, qui est le mot suprême du génie symphonique, en reste comme mutilée, et nous rappelle ces statues de l'antiquité que l'on expose dans nos musées le corps debout sur son piédestal et la tête à côté, sur un tréteau.

On a exécuté au Conservatoire la symphonie en *re mineur* de Schumann pour les œuvres duquel quelques sociétaires et leur chef éprouvent une répugnance mal cachée. L'exécution a témoigné de cette sympathie absente. Comparer Schumann à Beethoven, à Haydn, à Mozart, à Berlioz, à Gade, à Schubert, dont les radieuses œuvres symphoniques sont inconnues à Paris, c'est déplacer la question. Le mérite ou l'infirmité de Schumann, ce n'est pas d'être un succédané de Beethoven ou d'en être la péjoration, c'est d'être autre chose, d'être lui-même, d'être quelqu'un et d'avoir, dans l'œuvre musical qu'il a signé, imprimé son caractère qu'on n'oublie pas. Mendelssohn, qui captiva si vite tant de musiciens, a laissé s'égrener son chapelet de fanatiques, aujourd'hui ralliés à Schumann, qui a su les river à sa fidèle admiration. Ce n'est

Digitized by Google

donc pas un maître à condamner sur préjugé et à jouer en dépit des antipathies qu'il rencontre au Conservatoire.

Ces défiances pour la musique de Schumann, dont il serait déplorable qu'on admirât tout sur parole, ne se rencontrent guère qu'en France. Lorsque M. Danbé nous fit entendre, l'an dernier, la *Vie d'une rose*, la presse parisienne se récria, et nous vîmes chuter à Paris ce même ouvrage qui triomphait partout. Les échos du Nord nous apportaient dernièrement le succès de cette partition. Depuis quelques années, il s'est formé à Copenhague une Société chorale dont le Conservatoire de musique fournit les principaux éléments. Cette excellente réunion d'artistes vient d'exécuter la *Vie d'une rose*. L'admiration a été unanime, et tous les chœurs de la seconde partie ont été bissés. Cet enthousiasme à Copenhague et cet insuccès à Paris prouvent-ils que la sensibilité musicale est supérieure chez les peuples du Nord? Non; mais il en faut conclure que notre instruction a été faussée, et aussi que l'exécution des œuvres de Schumann en France est radicalement falsifiée.

Le *Paradis et la Péri* du même compositeur, qui, – il y a quelques années, défaillit sans gloire au Théâtre-Italien sur les lèvres de mademoiselle Krauss, devant laquelle à ce moment le public ne se prosternait pas avec l'idolâtrie qu'il professe aveuglément à cette heure, — s'est, dans toute l'Europe, maintenu avec une inaltérable faveur depuis sa date de venue au jour, en 1843, au Gewandhaus de Leipzig, où il fut présenté au baptême par madame Fiege, cantatrice remarquable, qui avait pris le rôle de la Péri, et par Schumann qui dirigea lui-même l'orchestre. Jenny Lind, quand elle lut la partition, adopta la musique que repoussent nos cantatrices de pacotille ; elle emporta l'œuvre de Schumann en Angleterre, et, à force de conviction et de talent, imposa à l'admiration des Anglais une musique suave et fascinante que la Péri scandinave chantait avec une autorité sans rivale. A Bruxelles, cette année même, on a monté cette œuvre à la Société de musique, dirigée par M. H. Warnotz. Solistes et chœurs ont irréprochablement détaillé cette composition merveilleusement fine. Le public n'est pas resté indifférent comme à Paris. Quelle en est la raison, sinon que les dilettantes de Bruxelles n'ont pu rester réfractaires devant une interprétation exacte et sincère d'une œuvre qui ne prête ni aux effets hasardés, ni aux personnalités des virtuoses substituant leurs prétentions au génie du maître ?

A Paris, nous voyons bien que le public accueille sans froideur la *Rêverie* de Schumann ; mais cette bluette bien écrite n'est qu'un joujou musical, un effet de sourdine, et ce n'est pas sur l'hospitalité accordée à cette courte page, coutumièrement bissée, que nous établirons les sym-

Digitized by Google

pathies françaises pour Schumann. M. Deldevez a été bien plus louable lorsqu'il a voulu installer dans les programmes de la Société des Concerts un auteur qu'il n'admire pas de plein cœur et qu'il tance assez vertement dans ses *Curiosités musicales*. Il s'est étonné qu'au Conservatoire de Paris Schumann n'eût apparu qu'une fois, il y a six années, et pour y être assez mal représenté et très méconnu. Il a, un peu contre son goût, ce qui est bien vaillant, engagé une partie qui, dès aujourd'hui, peut être considérée comme gagnée à brève échéance. Il a fait d'abord entendre le poëme de *Manfred*, et il a abordé ensuite la symphonie en *ré mineur*. Le premier morceau de cette symphonie n'a pas paru frapper beaucoup l'auditoire, qui se souvenait de l'accueil assez froid réservé par lui, il y a six ans, à la symphonie en *si bémol* du même maître ; mais l'andante, délicieuse romance pour violon, que M. Garcin a rendue avec beaucoup de sentiment, le scherzo et le finale ont été très applaudis. L'œuvre eût été en entier bien plus choyée si elle eût été exécutée sans le souci jaloux d'une triomphale virtuosité, avec une conviction plus réelle et une fidèle et simple interprétation de l'œuvre étudiée sans préjugé, sans parti-pris, sans souvenir d'autres maîtres préférés, et sans comparaison inopportune avec les musiciens qu'on est habitué d'applaudir au Conservatoire, après les avoir, au début, mis en quarantaine.

Nous n'avons pas à célébrer Schumann. Dans la dernière partie de cette symphonie, il y a deux réminiscences très accusées de Beethoven qui s'expliquent assez mal par l'état de folie où Schumann était quand il écrivit ce morceau. Nous aimons mieux motiver ces souvenances mal placées par un désir pieux de rendre hommage au sublime génie qui a écrit la Symphonie en *ut mineur* et la *Symphonie avec chœurs*. Malheureusement, l'auditeur qui a le droit de n'avoir pas une si copieuse érudition, n'est pas prévenu, et les deux phrases retrouvées là, hors de leur place, l'étonnent et l'offusquent même. L'œuvre, néanmoins, reste originale, personnelle et très caractérisée à côté de celles de Weber et de Mendelssohn, de Schubert. Mais, à travers l'exécution compacte, un peu sabrée, menée tambour battant et avec une virtuosité cherchée, des Concerts du Conservatoire, elle oblitère son caractère ineffable de passion, d'élégance et de mélancolie. C'est une œuvre à fouiller de nouveau aux répétitions. En l'étudiant avec plus de patience et de sincérité, les concertants du Conservatoire se prendront à aimer cette musique tendre et délicieuse, et alors le public n'approuvera pas de sa seule bonne volonté, il applaudira avec son cœur.

Aux deux Concerts spirituels, on a chanté le beau cantique que Halévy a écrit sur l'ode de J.-B. Rousseau : *Mon âme est dans les ténèbres.*

Digitized by Google

Chaque fois que nous entendons une des compositions ou un fragment de l'œuvre si varié de Halévy, nous nous demandons quel est le secret du rajeunissement infatigable de sa musique, discutée encore par quelques critiques de mauvais vouloir, mais que le public accueille toujours avec tant de partialité, même quand le rôle important est confié à des chanteurs subalternes, ce qui n'est pas le cas au Conservatoire. C'est que F. Halévy a, d'une main heureuse, ouvert des horizons nouveaux à la muse française. Ce compositeur, dont l'inspiration fut toujours élevée, avait le culte de la grandeur dans le style et dans la pensée; il redoutait la banalité et se préoccupa toujours de chercher des effets non connus. Halévy révèle, comme Mendelssohn et Meyerbeer, la race forte et militante à laquelle il appartenait. Pas un seul de ses ouvrages, dans la musique de théâtre, de concert ou d'église, qui ne se recommande par quelque beauté particulière, par quelque page grandiose, solennelle, inattaquable dans sa forme, saisissante par l'inspiration. La pensée chez lui a une couleur qui lui est propre, un caractère qui lui est personnel, un accent qu'on n'oublie pas. La fantaisie libre, cette électricité brûlante de la poésie musicale qui flotte, circule de toutes parts et pénètre au delà de l'enveloppe matérielle des sens, des rhythmes, des accords, revêt, chez ce maître, à la fois une certaine ampleur et une teinte de mélancolie. Halévy dégage les âmes des liens terrestres; il excite dans les cœurs je ne sais quelle douloureuse nostalgie, quelle pénétrante tristesse. Sa musique est tendre et elle est religieuse. C'est peut-être pour cela qu'elle fait si bien résonner la fibre populaire, et qu'à chaque reprise, l'universelle sympathie se rallie universellement à la *Juive*, à *Guido et Ginevra*, à *Charles VI*, à *la Reine de Chypre*, à *l'Eclair* et à ce beau cantique que chaque année nous répète la Société des Concerts dans les Concerts spirituels, et qui, avec une expression religieuse très élevée, se distingue par l'émotion la plus noble et le pathétique le plus endolori.

La saison est close. Nous avons eu beaucoup à louer, un peu à critiquer : mais c'est surtout au Conservatoire que cette définition est vraie : La critique est l'art d'admirer.

Maurice Cristal.

Séance solennelle de l'Orphéon. — Dimanche, 19 avril, la Ville de Paris a donné, au Cirque d'Été, une séance solennelle de l'Orphéon, qui réunissait tous les orphéonistes de la rive gauche, au nombre de 1,060 chanteurs des deux sexes, sous la direction de M. François Bazin.

Digitized by Google

L'assistance, très nombreuse, comptait, en tête de la société distinguée qui la composait, M. le préfet de la Seine, accompagné de madame Ferdinand Duval. Les chœurs ont fonctionné avec un ensemble rare et ont été applaudis avec enthousiasme ; et cependant il s'est chanté des morceaux fort difficiles, tels qu'un chœur fugué de *Judas Machabée* et une symphonie vocale de Chelard, solfiée par tout l'ensemble des choristes. Ce solfége, très remarquable comme composition, était particulièrement fait pour intéresser les artistes. Le chœur de *Judas Machabée* s'éloigne un peu des habitudes de l'Orphéon ; mais les deux morceaux qui ont remporté la palme sont *la Chanson d'été*, chœur général, de M. Bazin, et le *Mois de mai*, chœur à trois voix de femme, de M. Danhauser. Indépendamment de leur mérite individuel, ils ont l'avantage d'avoir été spécialement composés pour l'Orphéon. Dans le chœur de M. Danhauser, les trois parties se détachent si bien l'une de l'autre qu'on eût pu les écrire, rien qu'à l'audition du morceau, et il était très intéressant de voir le soin et l'attention avec lequel les jeunes filles, dont quelques-unes ne paraissent pas avoir plus de huit à dix ans, cherchaient à le faire valoir. Inutile de dire que ces deux chœurs ont été bissés, ainsi que la marche des *Deux Journées*, de Cherubini, et le chœur du *Nabab*, d'Halévy. L'admirable chœur des guerriers d'*Ernelinde*, de Philidor, n'a produit aucun effet. Ce morceau, d'un diapason extrêmement élevé, et où les parties de ténor atteignent les dernières limites de la voix de haute-contre, perd tout à être baissé. C'est un chœur à chanter tel qu'il a été écrit ou à laisser de côté. *La Chanson de Roland*, de Grétry, n'offre rien de bien saillant, non plus que le chœur de la *Prison d'Edimbourg*, et celui de la *Kermesse*, de F. Abt ; mais leur bonne exécution fait qu'ils n'ont pas nui au programme.

Henry Cohen.

Concert de Mademoiselle Amélie Majdrowicz. — Mademoiselle Amélie Majdrowicz est une charmante jeune Polonaise, qui possède un magnifique talent de pianiste. Classique et fantaisiste tour à tour, elle a successivement exécuté le premier solo du Concerto en *la mineur* de Hummel, le *Mouvement perpétuel* de Weber, un adorable caprice de Gottschalk, intitulé : *Pasquinade*, une idylle de Boscovitz, une fugue de ma composition, du nom de *Tempête et Calme*, que le public a bien voulu accueillir avec beaucoup de faveur ; enfin, le beau duo symphonique à deux pianos de Lefébure, où elle était secondée par M. Stanislas de Kontski, et dans tous ces morceaux elle a été vivement applaudie. Made-

Digitized by Google

moiselle Yon a chanté avec infiniment de charme et une voix très sympathique l'air des *Bijoux* de Faust.

H. C.

Concert de M. Kowalski, au profit des pauvres mères de famille des faubourgs. — Noble a été le but de ce concert et brillante sa mise à exécution. M. Kowalski s'y est prodigué ; mais le public lui a témoigné par ses applaudissements combien il appréciait le compositeur et l'artiste. Sa scène de Jeanne Darc est très dramatique, et madame Donadio l'a chantée avec sentiment et verve. *Dieu sauve la France!* interprété par M. Bonnehée, est un beau chant patriotique, dans lequel l'accompagnement d'orgue produit un effet grandiose. *Les Cuirassiers de Reichshoffen*, de M. Kowalski, ainsi que *la Bergerie* et *la Marche hongroise*, qu'il a exécutée à deux pianos avec M. Bachmann, ont vivement impressionné l'assistance, et la célèbre *Tarentelle* de Gottschalk, arrangée pour deux pianos, est une œuvre magistrale qui a enlevé le public. M. Lauwers est un jeune baryton dont la voix puissante et énergique mérite une mention spéciale. M. Montardon a fort bien joué une fantaisie d'Alard et une *Rêverie* de Dancla. Mais quelle manie ont les compositeurs d'écrire des morceaux tout entiers avec la sourdine ! Outre la pauvreté du son, on dirait un violon qui chante du nez. Madame Floriani, qui a le bonheur de réunir le double charme de la beauté et du talent, devrait bien perdre l'habitude de s'éventer devant le public. Madame Kowalski, qui depuis deux ans a quitté la scène, a dit avec un grand talent trois pièces de vers, et M. Piter a terminé le concert, en chantant deux chansonnettes avec sa finessse et son esprit habituels.

H. C.

Concert de M. Delahaye. — M. Delahaye est un de nos pianistes les plus appréciés. Son jeu, très net et très brillant, est d'une vigueur rare, et la plupart des compositions qu'il a fait entendre à son Concert sont d'une distinction et d'une originalité des plus remarquables; je citerai en particulier sa *Valse des Océanides*, excessivement difficile, *Colombine*, menuet charmant, et la *Chanson de l'Été*, où le compositeur a eu la chance de rencontrer la perfection même dans la gracieuse artiste qui l'a interprétée, mademoiselle Heilbron. Malgré l'heure avancée, cette fraîche inspiration a été unanimement bissée. M. et madame White, M. Delsart, M. Salomon, de l'Opéra, M. Hermann-Léon et M. Maton,

Digitized by Google

l'admirable accompagnateur, ont complété l'ensemble de ce beau Concert, dans lequel mademoiselle Heilbron a encore reçu dans la cavatine de la *Traviata* les mêmes applaudissements qui l'ont accueillie au Théâtre-Italien.

H. C.

Puisque nous avons donné les programmes des cinq premières *Matinées caractéristiques* de mademoiselle Marie Dumas, il convient d'y ajouter les sommaires du « mardi spirituel » — du « mardi Louis XV » qui ont clos la série. Le mardi saint, on a entendu mademoiselle Pauline Bertin (deux *cantabile* de *Marie-Magdeleine*, de Massenet et l'*Inflammatus* de Rossini), M. Della Rocca (l'air d'église de *Stradella*, l'*O salutaris* de Mendelssohn); M. Antonin Marmontel, surtout applaudi dans la « marche funèbre » de Chopin; M. Garcin, violon solo de l'Opéra, dont une œuvre a été bissée, et M. Hocmelle, organiste de Saint Philippe-du-Roule Mademoiselle Marie Dumas a dit des stances de Malherbe, un épisode de l'*Enfer* du Dante (traduction Ratisbonne), une lettre de saint François de Sales à une dame du monde, et des strophes d'*Esther* adaptées à la musique de *Gallia;* on sait que Gounod s'est inspiré des mêmes versets que Racine a paraphrasés; mademoiselle Dumas avait inauguré cette combinaison à Londres devant Gounod lui-même, Saint-Saëns tenant le piano; ici, c'était M. Dolmetsch, qui en outre, dans le *Prélude* de Bach arrangé par Gounod, a pris la partie d'orgue; celles de violon et de piano étaient jouées par MM. Garcin et A. Marmontel.

La matinée Louis XV a été fort gaie. M. Pagans a chanté le *Tambourin* de Rameau (bissé) avec les paroles adaptées par Favart, un air de l'opéra d'*Hippolyte* et *Aricie*, une chanson de Garat; mademoiselle Mercier, l'air de la Fauvette, de Grétry (*Zémire et Azor*) et le menuet d'Exaudet, paroles de Favart; comme pianiste, M. Wormser, jouant du Mozart et du Gluck; comme violoniste, M. Brindis de Salas. Mademoiselle Marie Dumas a dit du Voltaire, du Gresset, et fredonné une chanson de Collé (bissée).

Mademoiselle Marie Dumas reprendra l'hiver prochain les *Matinées caractéristiques* avec des programmes encore plus curieusement étudiés.

Digitized by Google

LE MOUVEMENT MUSICAL

AUX

CONCERTS DE MUSIQUE CLASSIQUE

1873 — 1874

Au moment où les Concerts de musique classique viennent de fermer leurs portes, après avoir fourni une brillante campagne artistique, nous avons pensé qu'il pouvait être intéressant de fixer en quelques traits rapides la physionomie générale de cette campagne et d'en étudier les féconds résultats. C'est ce résumé que nous demandons la permission de placer aujourd'hui sous les yeux du lecteur, en guise d'épilogue et de conclusion.

Un fait certain, c'est que les Concerts de musique classique acquièrent chaque jour une nouvelle importance, et je crois qu'on peut avancer sans exagération que c'est là, et là seulement, que s'est produit, dans ces derniers temps, le mouvement musical le plus intéressant. Ce mouvement, nous en avions bien senti l'importance, aussi l'avons-nous suivi avec un soin tout particulier, au risque même de donner à une matière, qui passe à tort ou à raison (à tort, selon nous) pour aride et fastidieuse, des développements qui auront pu paraître quelquefois d'une longueur excessive, eu égard à la nature du sujet. Car, il faut bien le reconnaître, quoiqu'il ait pris, depuis plusieurs années, un goût assez vif aux Concerts de musique classique, le public n'accorde pas encore à ces Concerts toute l'attention qu'ils méritent, et la plupart de nos confrères de la presse, très attentifs à suivre au théâtre un mouvement qui se produit ailleurs, croiraient sans doute déroger, s'ils daignaient s'occuper d'autre chose que des solennelles et ennuyeuses reprises de l'Opéra, de l'Opéra-Comique ou

Digitized by Google

des Italiens. En général, un article de concert se traite comme le premier fait divers venu.

Nous obéissons encore au vieux préjugé français, en vertu duquel rien d'intéressant ne saurait se produire en dehors du théâtre. Une œuvre nouvelle ne fixe l'attention du public que si elle émane du théâtre; un compositeur n'arrive à la renommée qu'autant qu'il a remporté des succès..... au théâtre; le théâtre et toujours le théâtre. On s'obstine à considérer les ouvrages de concerts, c'est-à-dire les morceaux de musique instrumentale, comme des œuvres d'un genre tout à fait secondaire, et leurs succès ne comptent que pour des demi-succès. Le compositeur d'une opérette réussie devient populaire en moins de trois mois; prenez maintenant un musicien sérieux, auteur de plusieurs pièces symphoniques d'un grand mérite et très applaudies dans nos Concerts, son nom est à peine connu. — Un tel, vous disent bien des gens, connais pas; qu'est-ce qu'il a fait? — Mais il a donné au Concert des symphonies très remarquables. — Ah! des symphonies, il n'est donc pas capable d'écrire pour le théâtre? Mais j'y pense, c'est probablement un musicien de la jeune école, un de ces savants bourrés de contrepoint et de fugue, qui n'ont ni idées, ni mélodie. C'est quelque Berlioz, n'est-ce pas, qui fait de la musique ridicule qu'on ne peut ni jouer, ni comprendre, ce que vous appelez, vous autres, de la grande musique, c'est-à-dire de la musique faite par le calcul, et bonne seulement pour les mathématiciens. Alors vous croyez à la jeune école; vous admirez Wagner!! vous défendez la musique de l'avenir!!! Je la connais, votre jeune école; je sais ce qu'ils valent, vos symphonistes!

« Il existe parmi nous, depuis plusieurs années, une petite secte de « quakers musicaux qui s'est constituée à l'état de schisme déclaré; les « artistes qui en font partie sont le produit plus ou moins légitime de « Berlioz croisé de Wagner. Pour plusieurs d'entre eux, les plus aus- « tères, toute mélodie est profane et toute idée malsaine. Origènes d'un « nouveau genre, ils retranchent ce qui chez eux attesterait leur virilité et « louent Fulbert pour avoir rendu Abélard fécond seulement par l'étude « claustrale. Quelques-uns, il est vrai, n'ont pas grand mérite au sacri- « fice apparent qu'ils s'infligent, car la nature y avait pourvu d'avance, « mais ceux-là, cela va de soi, sont les apôtres les plus bruyants d'une « religion qui a érigé en dogme l'impuissance constitutionnelle qu'ils ont « reçue en naissant. Cette doctrine heureusement n'est pas française, et à « voir la répugnance qu'éprouve le public à l'adopter, elle n'a pas grande « chance d'obtenir de sitôt ses lettres de naturalisation. Nous la laissons « soigneusement aux Allemands; c'est par là que commence pour nous

Digitized by Google

« la revanche et que la punition de nos vainqueurs est cruelle. Wagner « est le revers de Bismark! (1) »

Vous aurez beau hausser les épaules, je n'invente rien après tout; ce que je vous dis là, on l'a écrit, on l'a signé! (Hélas!) Que me fait à moi votre grande musique qui n'est comprise que par un petit nombre d'initiés; on ne fait pas de musique sans rhythme, sans mélodie, sans idées, et je prise bien moins toute la science de votre jeune école que le talent naïf et sans prétention de ce musicien qui saura me toucher par une simple romance, que je comprendrai sans effort et que je saurai par cœur après l'avoir entendue une fois. Laissez donc la symphonie et tout ce fatras métaphysique et psychologique aux Allemands. Le théâtre, voilà la véritable voie du génie français; l'opéra comique, voilà le *genre éminemment national,* et Dieu nous garde des wagnériens et de la musique de l'avenir!

Pour ces gens-là, Onslow, Berlioz n'existent pas, Clapisson est un compositeur. M. Saint-Saëns est un musicien *savant* (un wagnérien probablement) mais parfaitement incapable d'écrire un opéra comique qu'on puisse représenter plus de dix fois, tandis que M. Vasseur, un vrai compositeur celui-là (peu savant mais bien français), est l'heureux auteur d'une certaine *Timbale d'argent* qui a eu plus de 200 représentations. Conclusion : on n'écrit de symphonies que lorsqu'on est incapable de faire autre chose; quand on a des idées et de la *mélodie*, on arrive rapidement au théâtre; en dehors du théâtre, pas de vrai succès, pas de vraie renommée. — Très bien. — Voulez-vous me dire maintenant ce que le théâtre a produit depuis un an! L'Opéra a donné un ballet en un acte, l'Opéra-Comique a monté, contraint et forcé, le *Florentin*, et puis après? Rien. — Quoi, nous avons parmi nous toute une pléiade de jeunes compositeurs qui ont du talent et beaucoup de talent, qui travaillent, qui sont tourmentés du besoin de produire et qui ont déjà produit des œuvres pleines de mérite, et voilà les deux seuls ouvrages que nos deux premiers théâtres lyriques ont jugé dignes d'être présentés au public! Où sont donc tous nos musiciens, où faut-il que nous allions les chercher? — Aux Concerts de musique classique qui, en présence de l'apathie et du mauvais vouloir combinés des directeurs de théâtre, sont devenus le refuge et l'unique ressource des *artistes* contemporains, impatients de se faire jour et d'arriver jusqu'au public.

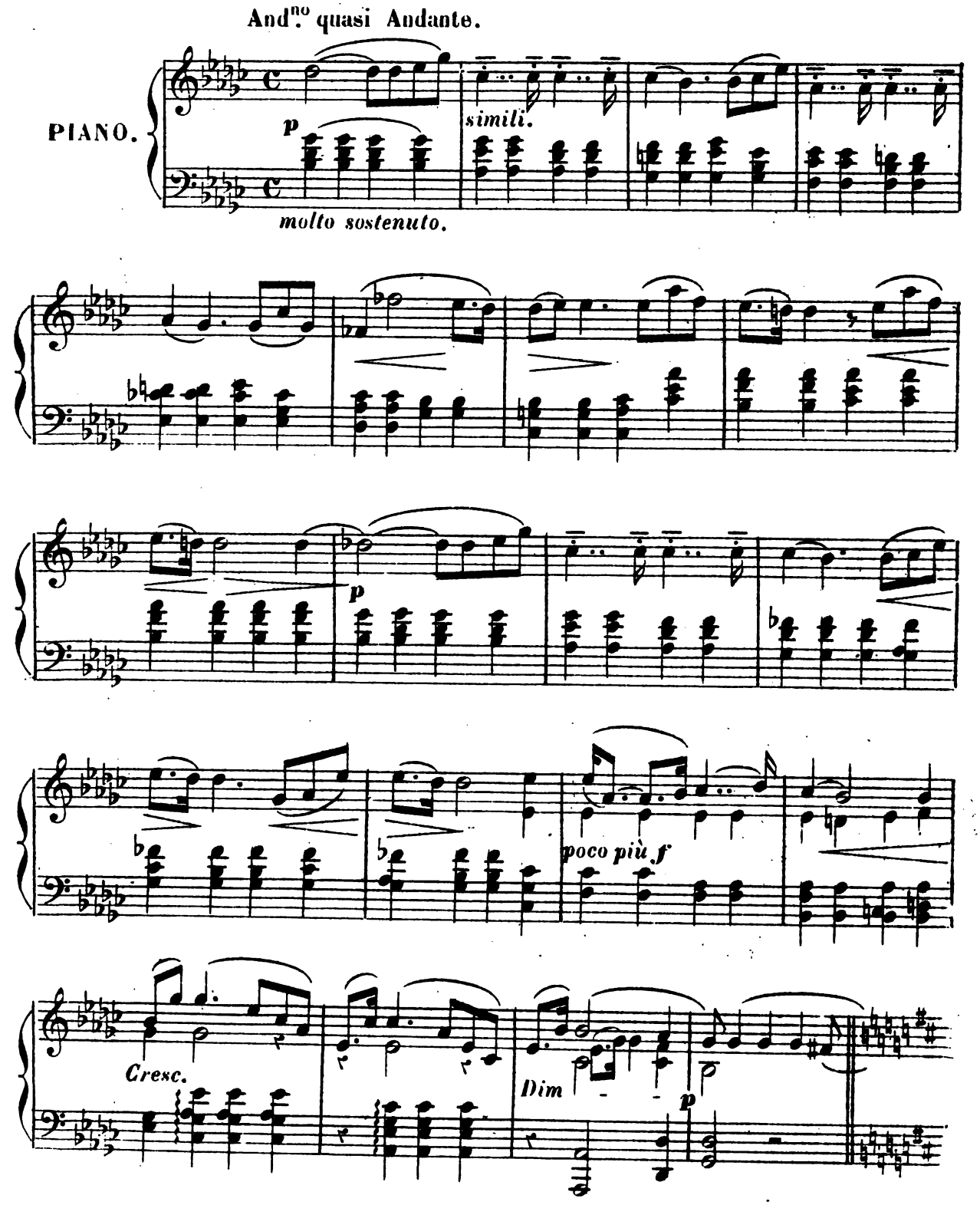
Aujourd'hui, les compositeurs n'ont plus que deux débouchés accessibles : l'opérette et le concert. Que ceux qui sont incapables de faire

(1) Voir *Paris-Journal* du 27 mars 1874.

Digitized by Google

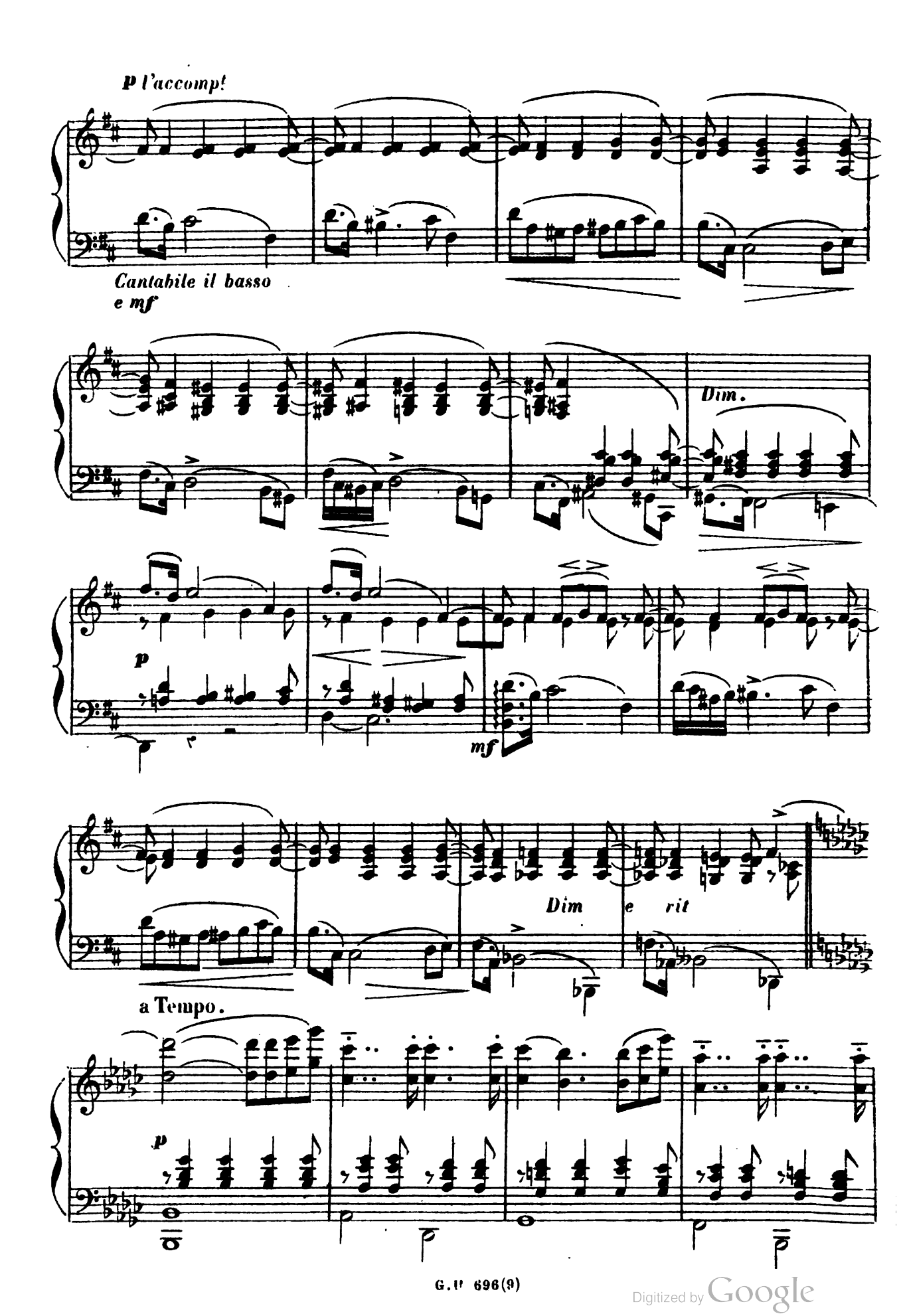
ANDANTINO - RÊVERIE

Th : Dubois.

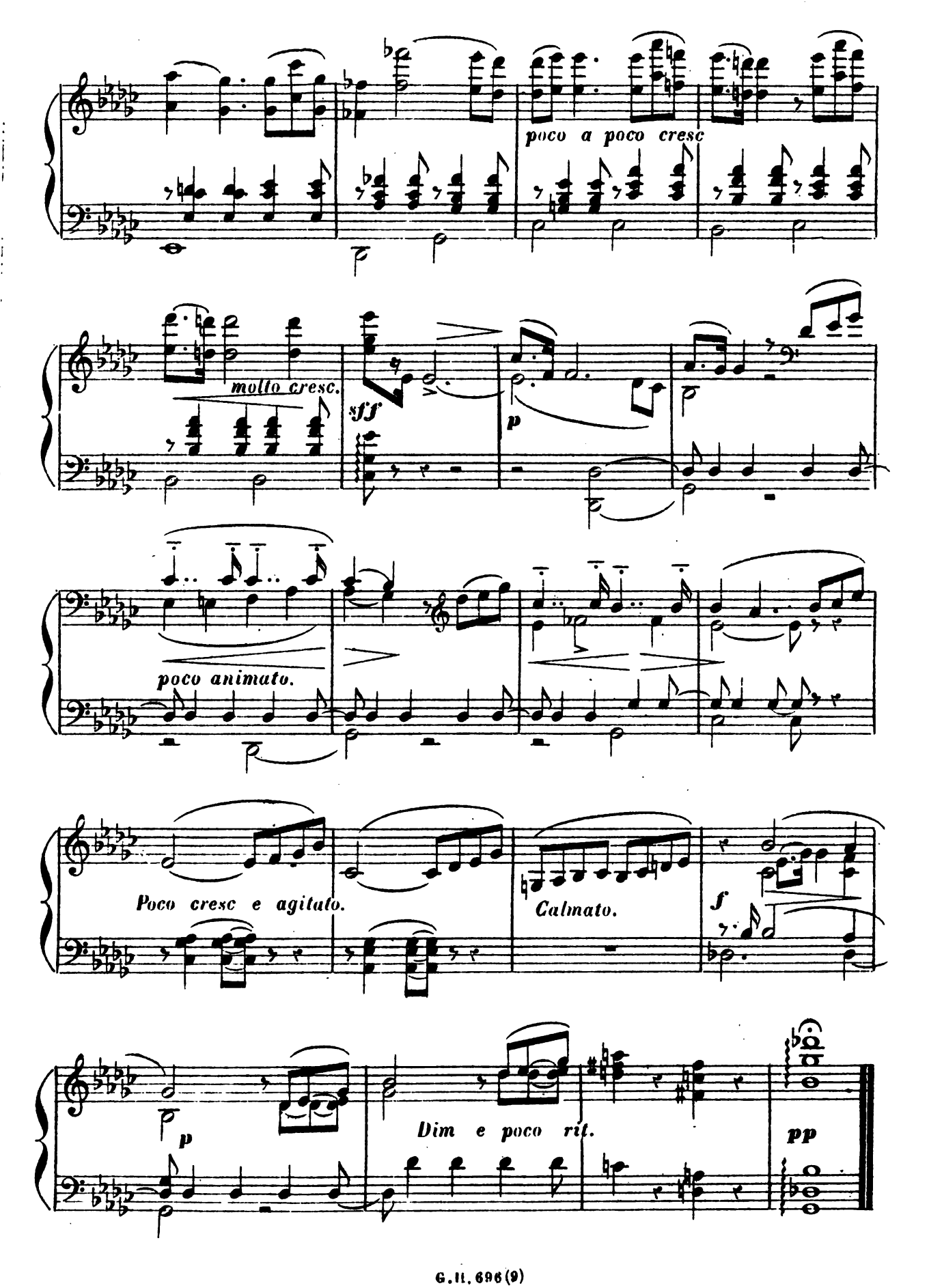


Paris, G. HARTMANN Ed: 19 Boul.d de la Madeleine. G. H. 696 (9) E. Beauvais Grav.

Digitized by Google



Digitized by Google

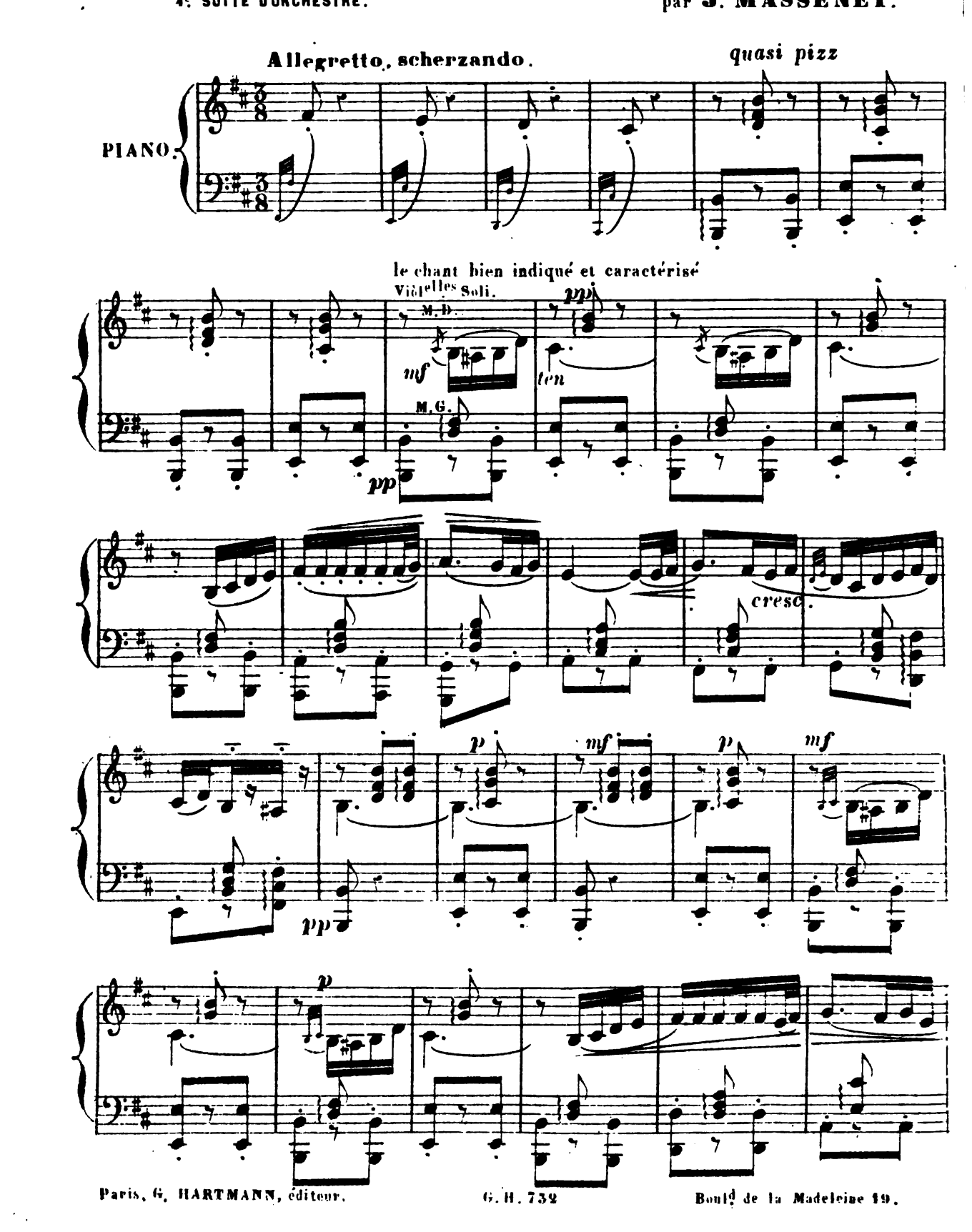


Digitized by Google

AIR DE BALLET

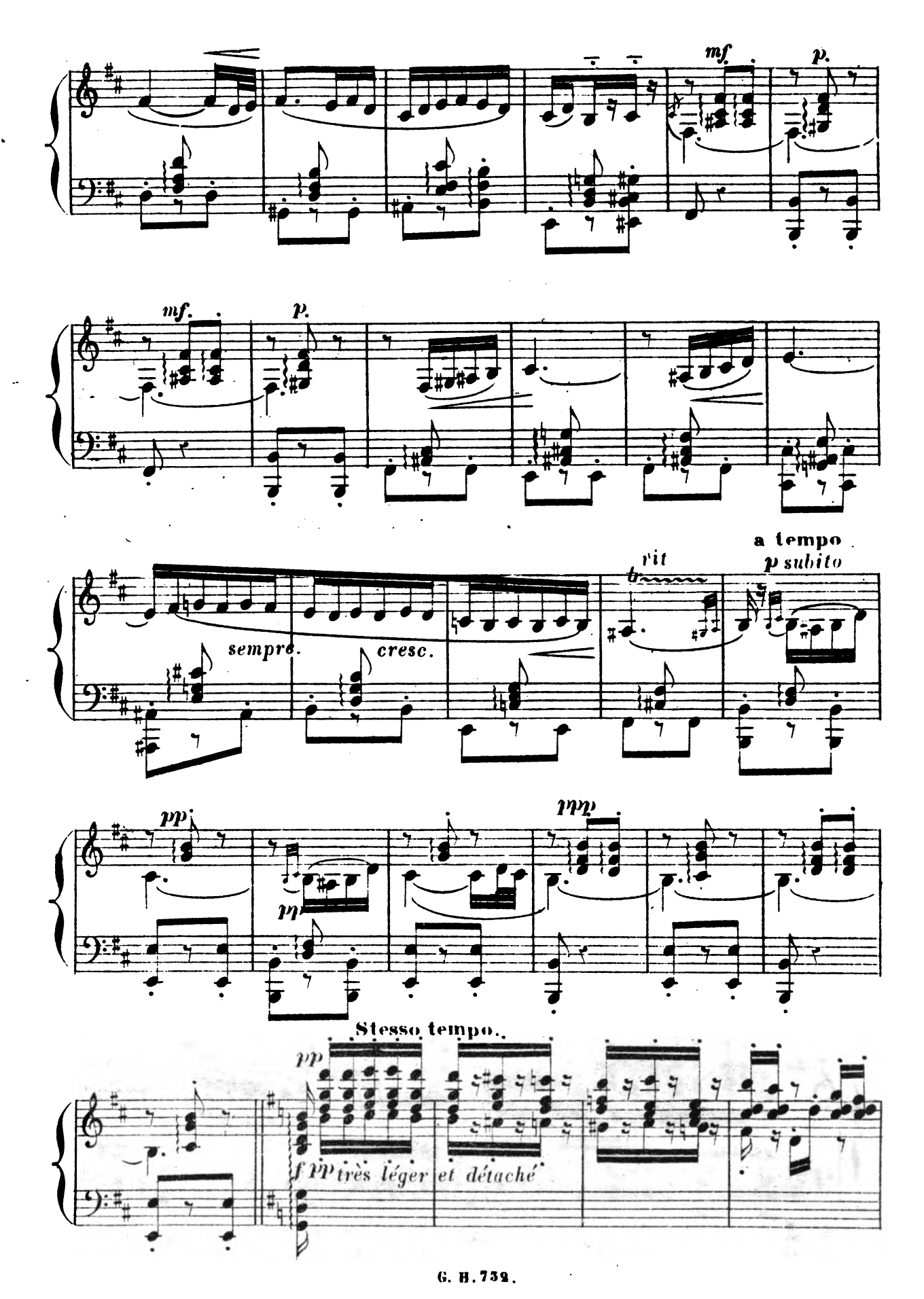
tiré des **SCÈNES PITTORESQUES**
4e SUITE D'ORCHESTRE.

transcrit pour le PIANO
par **J. MASSENET.**

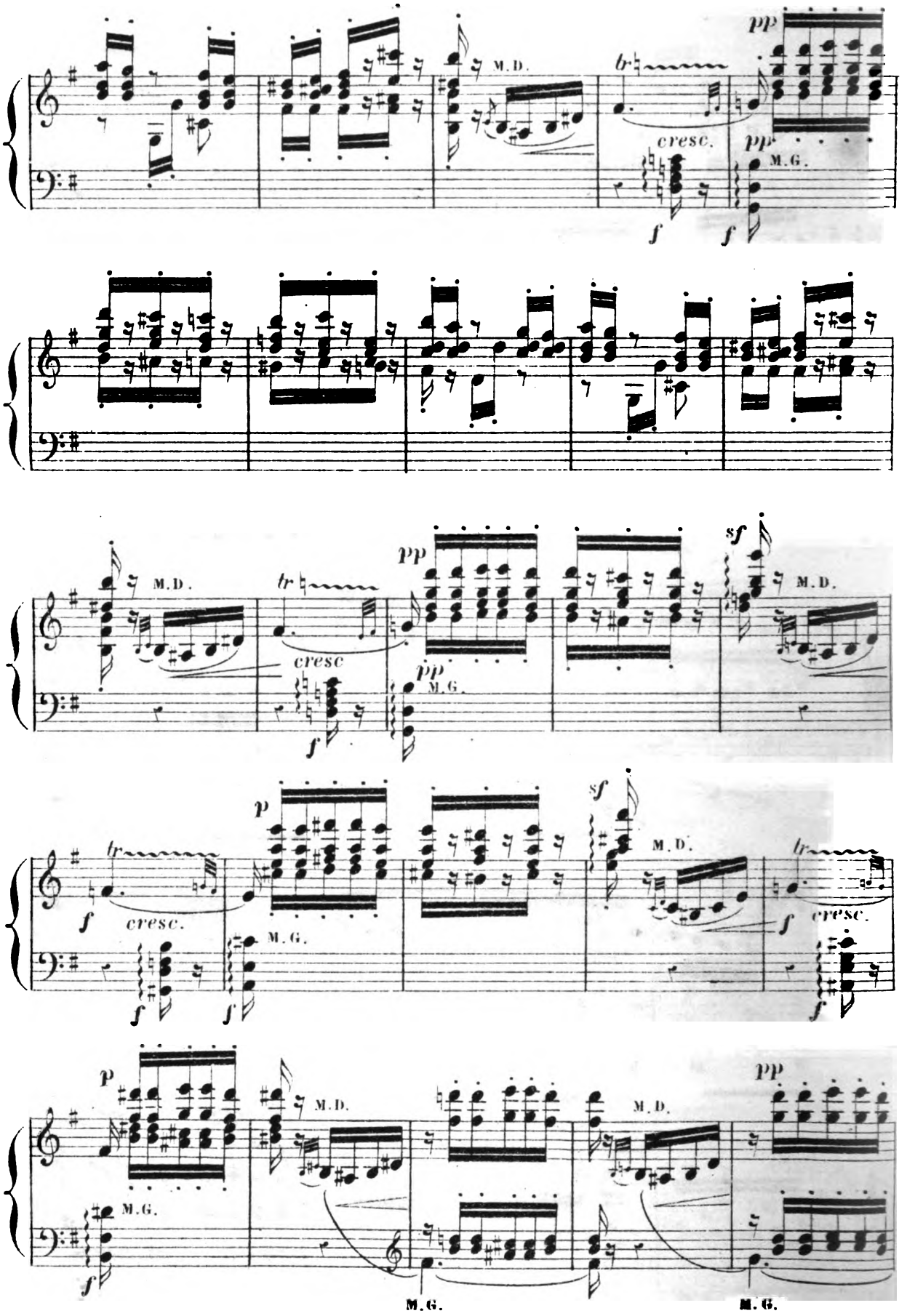


Paris, G. HARTMANN, éditeur. G. H. 732 Boulde de la Madeleine 19.

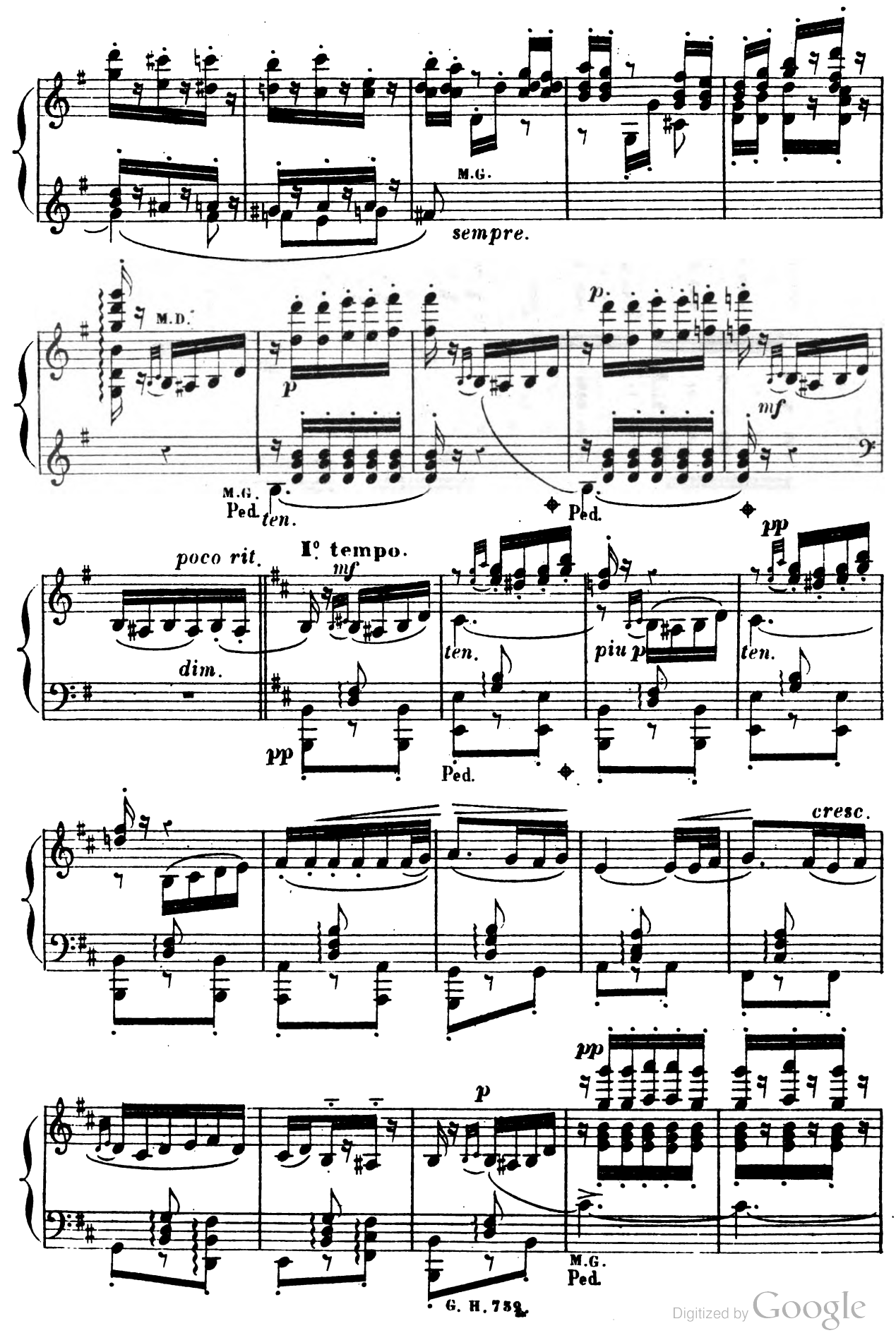
Digitized by Google



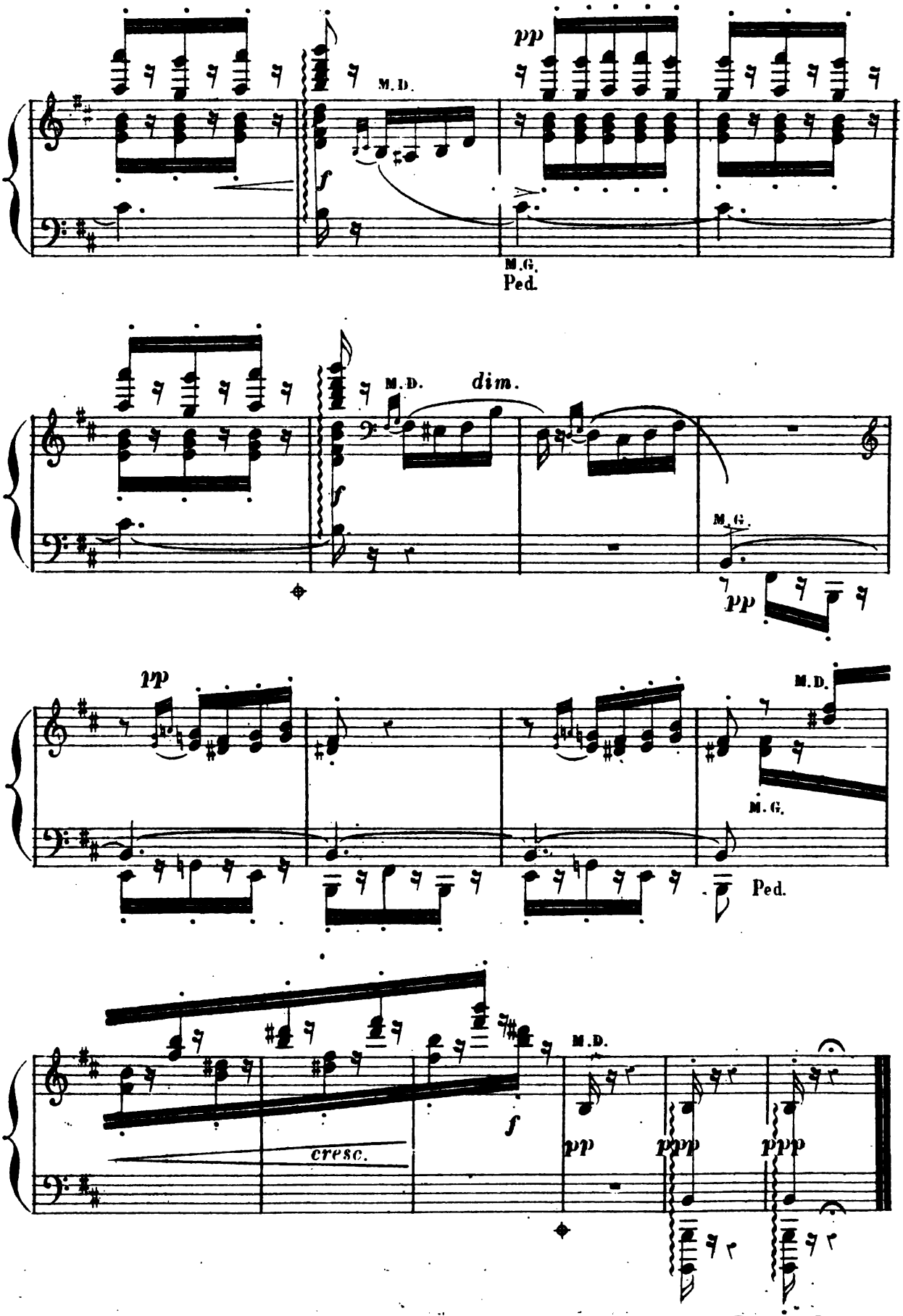
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



P. Bertrand grav. G. H. 732. Imp: ARQUY rue du Delta 26.

Digitized by Google

mieux se jettent tête baissée dans l'opérette, je n'y saurais trouver à redire ; il faut bien que tout le monde vive : ils n'auraient pas réussi ailleurs, s'ils arrivent au succès par l'opérette, c'est pour eux un nom et une fortune assurés. Mais tout le monde ne brûle pas, comme M. Serpette, de marcher sur les traces d'Offenbach et d'Hervé et de s'enrôler, *prix de Rome !* dans l'école des Lecocq et des Vasseur. Il est encore des artistes, remplis de plus nobles aspirations, pour qui la musique n'est pas une industrie et qui, se voyant repoussés du théâtre, iront du moins là où on fait encore de l'art, c'est-à-dire au Concert. Ils auraient peut-être réussi à la scène, mais il ne faut pas songer à percer de ce côté, et comme en général ils connaissent à fond toutes les ressources de leur art, ils se dirigeront aisément vers un autre but et se tourneront vers la musique instrumentale. Après quelques essais, ils y prendront goût, ils travailleront, ils feront de rapides progrès, et un beau jour ils seront tout étonnés eux-mêmes d'être devenus, presque à leur corps défendant, des symphonistes fort estimables.

N'est-ce pas là, d'ailleurs, ce qui est arrivé à la plupart de nos jeunes compositeurs ? Après avoir donné à l'Opéra-Comique la *Grand'Tante* et *Don César de Bazan*, deux ouvrages fort ordinaires, M. Massenet s'est mis à écrire pour le concert des œuvres extrêmement remarquables, parmi lesquelles : *Marie-Magdeleine*, l'ouverture de *Phèdre* et ses *Suites d'orchestre*. M. Saint-Saëns s'est révélé au public dans les concerts, et sa légitime réputation n'est fondée que sur des compositions instrumentales, dont quelques-unes sont fort distinguées. M. Lalo a essayé, lui aussi, de l'opéra, il a trouvé toutes les portes closes ; et qui sait s'il nous sera jamais donné d'applaudir son opéra de *Fiesque* qui est pourtant un ouvrage d'une réelle valeur ? Ne pouvant arriver au théâtre, il s'est tourné vers le concert, où des œuvres comme le *Divertissement* et le *Concerto pour violon* lui ont créé en peu de temps une réputation digne de son talent. Où aurions-nous appris à connaître MM. Gouvy, de Castillon, Franck, Dubois, Widor, sans les concerts ? Voici trois prix de Rome : MM. Puget, Rabuteau et Salvayre ; où ont-ils fait jouer leurs premières œuvres ? Au concert. Où avons-nous entendu les dernières compositions de MM. Bizet et Guiraud ? Au concert. C'est encore au concert qu'ont eu lieu les seules auditions intéressantes de cet hiver : au Cirque des Champs-Élysées, le *Messie* et la *Passion ;* aux Concerts Danbé, la *Bataille de Marignan*, la *Cantate* de Bach, la *Fête d'Alexandre*, *Christophe Colomb*. Avais-je donc tort d'affirmer en commençant que, dans ces derniers temps, toutes les œuvres de quelque valeur se sont produites dans les concerts, et que c'est là, et là seulement, qu'il

Digitized by Google

faut aller chercher le mouvement musical actuel et en étudier les progrès.

Ce mouvement, on le doit aux efforts persévérants des Sociétés de musique classique. Dans son dernier compte rendu, mon confrère M. Cohen a résumé les travaux des *Concerts populaires;* il me reste à résumer de la même façon les travaux du *Concert national*, dont je me suis particulièrement occupé dans cette revue.

En ouvrant ses portes toutes grandes aux *compositeurs français modernes*, le Concert national a non-seulement offert un large débouché aux œuvres nouvelles, mais encore il a forcé en quelque sorte les Concerts populaires à suivre son exemple, et à concéder aux musiciens français une bonne partie de la place, jadis exclusivement réservée à Schumann et à Wagner, les seuls modernes que M. Pasdeloup ait longtemps daigné admettre à côté des maîtres classiques. Consultez les programmes de la dernière saison et comparez-les à ceux des années précédentes, vous n'aurez pas de peine à constater l'exactitude de ce que j'avance. En outre, le Concert national a produit plusieurs œuvres inédites remarquables et il nous a fait connaître des musiciens pleins de mérite et dignes de tous nos encouragements. Les principales œuvres exécutées cet hiver, sont :

1° Œuvres inédites : *Concerto en sol* pour violon, Max Bruch. — *Scènes pittoresques* (4e suite d'orchestre), Massenet. — *Pièces pour orchestre*, Dubois (1). — *Divertissement hongrois*, Listz. — *Phaéton*, poème symphonique, Saint-Saëns. — *Concerto pour violon*, Lalo. — *Jean le Précurseur*, drame biblique (fragments), L. Gallet, Albert Cahen. — *Suite d'orchestre*, Dubois. — *Mazeppa*, poème symphonique, Listz. — *Symphonie en ut majeur* (fragments), Gouvy. — *Rome et Naples*, pièces symphoniques, Rabuteau. — *Ballade et Minuetto-Scherzo*, Dupont. — *Adagio et tempo di minuetto*, Vaucorbeil. — *Sérénade*, Gouvy. — *Variations sur un thème de Beethoven* pour deux pianos, Saint-Saëns.

2° Œuvres peu connues, restituées par le Concert national : *Cortége des Funérailles de Saül*, Haendel. — *Scherzo*, Chérubini. — *Largo*, Haendel. — *Bacchanale*, Chérubini. — Ouverture du *Corsaire*, Berlioz. — *Mouvement perpétuel*, Paganini.

J'ai dit que le Concert national avait fait une large part aux œuvres

(1) Nous publions dans le numéro de ce jour l'*Air de Ballet* extrait des *Scènes pittoresques* de M. Massenet, et l'*Andantino-Rêverie*, n° 2, des *Pièces d'Orchestre* de M. Th. Dubois. Ce dernier morceau est absolument inédit, il paraîtra incessamment chez M. Hartmann qui a bien voulu nous en communiquer les planches avec la plus parfaite obligeance.

Digitized by Google

des compositeurs modernes français; outre les morceaux que j'ai rangés plus haut parmi les œuvres inédites, on y a exécuté : l'*Arlésienne* de M. G. Bizet; *Ruth*, églogue biblique de M. Franck ; le *Divertissemeut* de M. Lalo ; la 3e suite d'orchestre (*Musique pour une pièce antique*), de M. Massenet; *Mazeppa*, scène lyrique de M. Puget; la *Symphonie romantique* et la Marche du *Dernier jour de Pompéï*, de M. Joncières; la *Suite d'orchestre*, de M. Guiraud; le *Rouet d'Omphale*, de M. Saint-Saëns, et des fragments de la *Symphonie en fa mineur*, de M. Widor. Quelques-unes de ces compositions ont été exécutées jusqu'à trois fois. Les différentes œuvres que nous venons d'énumérer ont obtenu plus ou moins de succès, mais elles offrent presque toutes un réel mérite et dénotent chez leurs auteurs un talent déjà très avancé et qui ne demande qu'à s'exercer.

Je n'ajoute rien à ce tableau, il en dit assez par lui-même. En présence des résultats acquis qu'il nous fait toucher du doigt, nous n'hésitons pas à déclarer que le Concert national a rendu de véritables services et qu'il a bien mérité de l'art et des artistes. C'est pourquoi il me semblerait juste de seconder par tous nos encouragements de si honorables efforts, et de soutenir par d'importants subsides des entreprises d'une aussi incontestable utilité. Le ministère des Beaux-Arts a accordé cette année une subvention de 2,000 francs à M. Colonne. Le principe de cette subvention est excellent, mais le chiffre en est dérisoire. Je sais bien que ce n'est guère le moment de demander de l'argent au Gouvernement pour subventionner les beaux-arts; il est d'autres dépenses plus nécessaires et malheureusement plus urgentes; mais nous pouvons du moins exprimer le vœu qu'il s'efforce, dans la mesure de ses moyens, de favoriser le développement des sociétés de musique classique. Si les fonds lui manquent pour cet objet, qu'il retire au besoin une partie de la subvention attribuée à certains théâtres sous la condition de jouer des œuvres nouvelles, qu'ils ne jouent jamais, pour la répartir entre les Sociétés de Concerts, qui, sans subvention et sans autre soutien que leur dévouement aux intérêts de l'art, ont fait mille fois plus dans ces derniers temps pour les progrès de la musique que les théâtres lyriques les plus richement subventionnés.

H. MARCELLO.

Digitized by Google

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Opéra : Début de mademoiselle Fouquet dans *Guillaume Tell*. — **Opéra-Comique** Reprise de *Joconde*. — M. Bouhy, mademoiselle Chapuy. — *Gilles et Gillotin* de M. Ambroise Thomas. — MM. Ismaël, Neveu, Thierry. Mademoiselle Ducasse.

oici l'hiver qui s'envole à tire d'aile, tout honteux de ses frimas et de ses pluies. Voici le printemps qui vient, semant sur le sol hier désolé, son manteau fleuri.

Gracieux temps est quand rosier fleurist
Et reverdit l'osier.

a dit Jehannot de Lescurel.

Adieu, les grands Concerts et la symphonie profonde! Adieu, les solennelles reprises et les représentations premières! Place à la nature endimanchée qui se réveille en sursaut, et se campe tout à coup au travers de la vie artificielle qui enjambait sur ses droits!

Avant de se refermer complètement, la saison musicale laisse encore tomber quelques bonnes heures. La lampe retrempe sa flamme à sa dernière goutte d'huile, et se meurt d'inanition en jetant son dernier soupir dans sa dernière lueur. La quinzaine qui vient de s'écouler a été relativement agitée, si l'on considère qu'elle a livré au grand jour de la publicité le nom de mademoiselle Jeanne Fouquet, qui a débuté à l'Opéra dans *Guillaume Tell;* la reprise de *Joconde*; le *Gilles et Gillotin*, d'Ambroise Thomas; la translation de la troupe de la Renaissance aux Bouffes-Parisiens; la reprise de la *Périchole*, aux Variétés; et enfin les *Cent mille francs et ma fille*, avec musique nouvelle de M. Jules Costé, aux Menus-Plaisirs. En tout ceci, je ne m'arrêterai qu'à ce qui intéresse véritablement l'art lyrique, laissant de côté le spectacle des Bouffes-Parisiens, composé d'opérettes bien connues, telles que la

Digitized by Google

Chanson de Fortunio et *Pomme d'Api*; celui des Variétés, qui est la *Périchole*, revue et augmentée, mais non corrigée, hélas! par les auteurs MM. Meilhac, Halévy et Offenbach; et celui des Menus-Plaisirs que la direction de ce théâtre ne nous a pas mis à même de voir, attention qui vaut pour moi tous les trésors de Golconde.

Opéra. — Début de mademoiselle Fouquet dans Guillaume Tell. — Mademoiselle Jeanne Fouquet est frais émoulue du Conservatoire. Elle n'a fait qu'un bond de la salle de la rue Bergère à celle de l'Opéra. Au concours du mois d'août dernier, elle s'était fait remarquer entre toutes ses camarades de classe, et la *Chronique musicale*, par la plume de M. Arthur Pougin, avait salué en elle une artiste d'avenir. Elle est élève de M. Boulanger pour le chant, et de M. Mocker pour l'opéra-comique. Le jury ne lui a décerné que le second prix de chant et le premier accessit d'opéra-comique; il lui a préféré, pour des raisons qu'il sait peut-être, d'autres concurrentes qui seraient fort empêchées; selon moi, s'il leur fallait affronter ce soir le rôle de Mathilde de *Guillaume Tell*, ainsi que l'a fait, le 17 avril, la rivale battue par elles.

Mademoiselle Fouquet est une jeune fille dans son printemps, de taille svelte et élancée, distinguée en ses manières, et d'une beauté brune contresignée par des yeux à convertir le diable au bon Dieu, si ce raccomodement était dans les choses orthodoxes. Sa voix de soprano, déjà exercée, est très franche, très souple, d'une sonorité suffisamment homogène et d'une justesse irréprochable. Le timbre en est encore un peu grêle; nous ne lui croyons pas la solidité nécessaire pour s'attaquer aux rôles écrasants du répertoire de Meyerbeer et résister aux bruyantes orchestrations consacrées par le goût moderne. Heureusement, ce timbre, qui manque de corps, est pénétrant et plein de charme. Dans le registre élevé, il sonne avec la pureté et la douceur du cristal. Ses *ports de voix* et ses *appogiatures* sont rares par la correction. A l'encontre de la plupart des élèves du Conservatoire, elle articule avec netteté et accentue avec sentiment. Elle *chante français*, pour dire le mot. Maîtresse de son émotion dès le milieu de son récitatif d'entrée : *Ils s'éloignent, enfin!* elle a su rendre, avec une très vive intuition du grand style, les nuances délicates de la romance : *Sombre forêt*. Dans le duo qui suit avec Arnold, elle a montré de la chaleur.

Si mademoiselle Fouquet ne s'endort pas au bruit flatteur des applaudissements qui ont accueilli ses premiers pas sur la scène, si elle renforce sa vocation par l'étude et le travail, elle est appelée aux mêmes

Digitized by Google

succès que sa devancière Fidès Devriès dans les rôles de demi-caractère, la Marguerite de *Faust* et l'Ophélie d'*Hamlet*, qui n'appartiennent point aux rôles de force proprement dits.

Opéra-Comique. — Reprise de Joconde. — L'Opéra-Comique nous a rendu *Joconde*, ce chef-d'œuvre de Nicolo qui, comme son héros, a longtemps parcouru le monde, et sur les mélodies duquel nos pères courtisaient jadis la brune et la blonde.

Joconde apparut à la lumière de la rampe le 28 février 1814, comme un rayon de la vieille gaieté française, perdu dans les sombres nuages que poussait devant elle l'invasion étrangère. Indiscret *Joconde*! Le temps n'était pas aux musettes provençales ni aux tambourins du Rhône; les Rosières et les paysans d'opéra-comique, les comtesses et les baillis n'avaient pas beau jeu. Le jour même de la première représentation de cet ouvrage, la place de la Fère avait capitulé devant les alliés. Partout culbutés et partout reformés, partout décimés et partout renaissants, les bataillons barbares précipitaient leur marche sur Paris. Un mois après, *nos amis les ennemis* défilaient sur nos boulevards, et campaient dans les Champs-Élysées.... On jouait toujours *Joconde* à leur nez et à leur barbe. En France, le rire est souvent une forme de l'offensive. Les Parisiens coururent à *Joconde*:

Bien des fois, depuis cette fatale époque, *Joconde* a été repris à l'Opéra-Comique. Martin, Chollet et Faure ont laissé, dans le rôle principal, les meilleurs souvenirs. La pièce avait été inspirée à Étienne par le conte de La Fontaine, intitulé comme elle, et que le grand fabuliste avait emprunté, en substance, à l'Arioste. A l'heure qu'il est, le livret d'Etienne, écrit dans le plus pur style Prudhomme, se soutient parfaitement à la scène, grâce à quelques situations à la vérité fort plaisantes.

Quant à la musique de Nicolo, elle passe à bon droit pour un chef-d'œuvre de l'esprit français. Certains morceaux en sont populaires. Le coloris de l'orchestration a pâli, il s'est estompé avec l'âge et a tourné au pastel. Mais la mélodie a conservé toute sa grâce et tout son parfum. Je confesse que le premier acte m'a paru languissant. Je fais retomber sur Nicolo aussi bien que sur Etienne la responsabilité de mon impression. Le fameux rondeau lui-même : *J'ai longtemps parcouru le monde,* m'a trouvé insensible à ses charmes. Mais le second acte est une pure merveille où le sentiment et l'esprit se fondent dans une délicieuse harmonie. Je comprends dans cette appréciation le troisième tableau qui ne forme guère acte à part. La Chanson de Jeannette, reprise au duo : *Ma grand'*

Digitized by Google

mère disait souvent, avec les trilles battus sur les trois temps de ses premières mesures ; les couplets : *Que je voudrais avoir la rose ;* le chœur des bohémiennes ; le quatuor scénique :

Quand on attend sa belle,
Que l'attente est cruelle ;

la romance célèbre des *Premières amours* de Joconde ; le quartetto commencé en notes piquées : *Ah ! ma petite amie, que te voilà jolie !* et pour lier le bouquet, la scène finale du couronnement de la rosière, sont autant de fleurs mélodiques, fécondées par le génie de Nicolo.

L'interprétation de *Joconde* est assez faible, sauf de la part de M. Bouhy et de mademoiselle Chapuy. Le rôle de Joconde, juché sur les plus hauts sommets du registre de baryton, s'étend jusqu'au *sol dièze* en voix de poitrine. Je craignais que Bouhy, dont l'organe est d'une santé irrégulière, n'échouât devant la difficulté. Mais, grâce à l'excellence de sa méthode, et à l'éclat d'une voix de tête factice, il a pu chanter Joconde et faire plaisir aux difficiles. Mademoiselle Chapuy, comédienne piquante, joue et chante Jeannette avec beaucoup de goût.

Gilles et Gillotin.— *Mercredi 22 avril.*— Dois-je vous dire la pièce ? Elle vous apprendrait si peu de chose que je crois bien faire en ne vous la contant pas.

Je ne reviendrai pas non plus sur le débat irritant soulevé entre M. Sauvage, l'auteur du livret, et M. Ambroise Thomas, au sujet de la représentation de *Gilles et Gillotin.* On sait que M. Thomas avait renié la paternité de ce petit acte, et qu'il entendait le garder en portefeuille, malgré les droits de son collaborateur. On sait aussi que le compositeur, après avoir épuisé plusieurs juridictions, a perdu le procès en séparation de corps et de biens qu'il soutenait contre le librettiste.

La musique de *Gilles et Gillotin* date d'une quinzaine d'années environ. Elle daterait d'hier qu'elle ne serait pas plus fraîche qu'elle a paru. Elle est, de parti pris, traitée en *pasticcio* italien. On dirait, à l'entendre, qu'Ambroise Thomas avait l'œil sur le *Gilles ravisseur* de Grisar, et qu'il voulait en faire le pendant. Dans le modèle de Grisar, la mélodie a plus de verve et de spontanéité : elle jaillit plus librement, plus généreusement. Dans l'imitation d'Ambroise Thomas, la phrase est trop morcelée et hachée trop menu. Dans ses morceaux concertants surtout, elle dialogue et papillote à l'excès.

Ce qui est prodigieux dans *Gilles et Gillotin*, c'est l'instrumentation. L'auteur du *Caïd* possède une palette d'une richesse inouïe. L'ouverture,

Digitized by Google

à elle seule, est un tour de force, et pourtant c'est une simple *retraite militaire* qui en fait tous les frais. Le motif est commencé en sourdine, et comme dans le lointain, par les tambours et les petites flûtes à la tierce. Les violons s'en emparent, et la transmettent, par un *crescendo* qui fait l'image d'un rapprochement, aux cuivres et à la caisse roulante. Sur le tout broche la sonnerie du triangle. Le bruit s'apaise et la marche regagne le large, escortée des pittoresques fioritures du basson et de la clarinette. Ce n'est rien, mais c'est singnlièrement comique et distingué. On a bissé ce charmant hors d'œuvre symphonique.

La partition est très touffue. Le *duo* qui ouvre l'acte et qui est chanté sur le balcon par Rosaure et le sergent Brisacier; l'autre *duo* entre Jaquette et Gillotin, avec sa jolie *strette : Le voilà, c'est ton papa,* sont deux morceaux d'un tour très fin. Le *quatuor* pour baryton et soprani, entre Roquentin, Gilles, Gillotin et Jaquette, est, pour mon goût, la meilleure page de la partition. Il est fâcheux que la partie du baryton, autrefois destinée à un ténor, soit écrite trop haut, bien qu'elle ait été baissée, pour la voix d'Ismaël. On a redemandé à mademoiselle Ducasse ses couplets : *Oh ! oh ! oh ! quel gâteau !* et à Ismaël ses couplets entrecoupés de rires et de pleurs : *Faut-il pleurer, faut-il rire ?* On a bissé aussi la chanson du sergent Brisacier, avec sa reprise en *quintette*, à l'imitation des roulements du tambour. Enfin, on s'est fort amusé d'un *quintette* terminé en *sextuor*, pastiche réjouissant de la manière de Verdi.

Ismaël a composé son rôle de Gilles avec beaucoup d'art : il le chante avec ce goût exquis qui lui est propre. Pour tenir celui de Gillotin, mademoiselle Ducasse avait à son actif son intempérance ordinaire de gestes et de mines. Elle mime, joue et chante Gillotin avec toute la verve et l'esprit de la comédie italienne. Mesdemoiselles Reine et Nadaud, MM. Neveu (Brisacier) et Thierry, ont prêté main forte à Gilles et à Gillotin, pour implanter le succès de ce charmant opéra-bouffe à l'Opéra-Comique.

ARTHUR HEULHARD.

Digitized by Google

CHRONOLOGIE DE L'ANNEE 1874

MARS

26 *Mars.* — Salle des Familles (Faubourg-Saint-Honoré). Première représentation de *Paul et Pierre*, opérette en un acte, paroles de M. Gabriel Prévost, musique de M. Émile Louis.

28. — Salons Erard. Première audition d'un trio en *sol* majeur, pour piano, violon et violoncelle, de M. Taudou. — Gand (salle du Spiegelhove) Première exécution de *Brutus*, tragédie lyrique en trois parties, musique de M. Jean Van den Teden, lauréat du Conservatoire de Bruxelles. — L'Assemblée nationale adopte, par 494 voix contre 63, un projet de loi qui lui est présenté par le ministre des travaux publics, et qui assure à l'Etat les sommes nécessaires pour l'achèvement du nouvel Opéra, dont la construction devra être entièrement terminée avant la fin de l'année 1874.

31. — Bouffes-Parisiens. Première représentation des *Parisiennes*, opérette en cinq actes, paroles de MM. Jules Moinaux et Victor Koning (et Ernest Blum), musique de M. Léon Vasseur. —Cirque des Champs-Élysées. Première exécution à Paris de *la Passion selon saint Matthieu*, oratorio de Jean-Sébastien Bach (traduction française de M. Charles Bannelier), sous la direction de M. Charles Lamoureux.

AVRIL

1er *Avril.* — Concerts Danbé. Exécution du *Stabat Mater* de madame la comtesse de Grandval.

3. — Concerts-Populaires. Première exécution du *Stabat Mater* (la première partie seulement), de M. Bourgault-Ducoudray.

4. — Théatre du Chatelet. Première représentation de *la Belle au bois dormant*, opéra-féerie en quatre actes et douze tableaux, paroles de MM. Clairville et W. Busnach, musique de M. Henri Litolff. — Naples (Théâtre San-Carlo). Première représentation de *Bianca Orsini* « melodramma lirico », en quatre actes, paroles de M. G.-T. Cimino, musique de M. Errico Petrella.

Digitized by Google

5. — Bouffes-Parisiens. Première représentation : *Le Tour de Moulinet*, opérette en un acte, paroles de M. Paul Avenel, musique de M. Charles Hubans. (Cette pièce est donnée en quelque sorte subrepticement, un dimanche, l'affiche ne portant point la mention : « Première représentation, » et indiquant au contraire, contre l'usage, les noms des auteurs. — Folies-Bergère. Première représentation : *Le Menu de Georgette*, opérette en un acte, paroles de M. Gabriel Ferry, musique de M. Desormes. — Eglise Saint-Nicolas du Chardonnet. Première exécution d'une messe nouvelle, avec orgue et orchestre, de M. Charles Magner, maître de chapelle de cette église. — Apparition du premier numéro des *Doubles-Croches malades*, « petite revue bi-mensuelle de critique musicale » par Alexis Azevedo.

6. — Bruxelles (Salle de la Grande-Harmonie). Première exécution : *Un Dernier Rayon de soleil*, oratorio, poème de M. Em. Hiel, musique de G. Huberti.

8. — Folies-Dramatiques. — 411e et dernière représentation de *la Fille de madame Angot*. (Fait sans exemple dans les annales du théâtre en France, et probablement dans le monde entier, d'une pièce jouée *quatre cent onze fois*, c'est-à-dire pendant treize mois et demi, sans *une seule* interruption. On assure qu'à cette dernière représentation *la Fille de madame Angot* réalisait encore une recette de plus de 3,500 francs.)

11. — Folies-Dramatiques. — Première représentation de la *Belle Bourbonnaise*, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Ernest Dubreuil et Henri Chabrillat, musique de M. Cœdès.—Eldorado. Première représentation : *le Mariage au flageolet*, opérette en un acte, paroles de MM. G. Perrin et H. Paliard, musique de M. Charles Malo.— Société Nationale de musique. 35e audition (avec orchestre), dans laquelle on entend, entre autres œuvres inédites : 2e concerto pour piano, de M. Georges Pfeiffer; Poème nocturne, de M. Henry Duparc; Concertino pour alto, de M. J. Garcin; Suite symphonique, de M. Charles Lefebvre; *l'Incarnation de Jésus* (fragment de la deuxième partie), mystère, paroles de M. Emile Cécile, musique de M. Maréchal. — Athénée (dans un concert au bénéfice de M. Jules Ruelle, ancien directeur de ce théâtre). Première audition : *La Ferme de Miramar*, opérette en un acte, paroles de M....., musique de M. le marquis d'Aoust.

12. — Salle Erard. Première audition : *Le Bal de mademoiselle Rose*, saynète, paroles et musique de M. Edmond Lhuillier.

15. — Eldorado. Première représentation : *Trois Pistolets dans le dos*, opérette en un acte, paroles de M. Théodore Duché, musique de M. Guyon fils.

16. — Folies-Bergère. Première représentation : *Les Femmes de feu*, divertissement en un acte, de Mme Mariquita, musique de M. Olivier Métra.

17. — Opéra. Début de mademoiselle Fouquet, élève du Conservatoire, ans le rôle de Mathilde, de *Guillaume Tell*.

Digitized by Google

18. — Opéra-Comique. Reprise de *Joconde*, d'Etienne et Nicolo, qui n'avait pas été jouée depuis 1861.

19. — Folies-Montholon. Première représentation : *Mam'zelle Mariette* opérette en un acte, paroles de M. Aurèle, musique de M. E. Bourgeois.

21. Folies-Bergère. — Première représentation : *Un Jour d'orage*, opérette en un acte, paroles de M. A. de Marthold, musique de M. Olivier Métra.

22. — Opéra Comique. Première représentation : *Gille et Gillotin*, opéra-comique en un acte, en vers libres, paroles de M. Thomas Sauvage, musique de M. Ambroise Thomas.

25. — Variétés. — Reprise de *la Périchole*, opéra-bouffe de M. Jacques Offenbach. Pour cette reprise, la pièce, qui était primitivement en deux actes, est mise en trois actes, et la partition est augmentée de six morceaux nouveaux.

A. P.

Digitized by Google

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

AMÉDÉE MÉREAUX

La critique musicale française vient de perdre l'un de ses vétérans, peut-être son doyen. Amédée Méreaux (dont le nom véritable était Jean-Amédée Le Froid de Méreaux), fils d'un compositeur dramatique réputé au siècle dernier, musicien extrêmement distingué lui-même, est mort le 24 de ce mois à Rouen, où il était fixé depuis quarante ans et où il occupait une position considérable comme professeur, comme compositeur et comme feuilletonniste musical du *Journal de Rouen*. Méreaux, qui s'était fait fort jeune une brillante réputation comme pianiste et compositeur pour son instrument, avait été activement mêlé au mouvement artistique du premier tiers de ce siècle. Lié de bonne heure avec ce que Paris comptait de musiciens célèbres, il était tenu particulièrement en haute estime par Boieldieu. L'excellente éducation littéraire qu'il avait reçue au lycée Charlemagne ne l'avait pas empêché de faire de solides études musicales; élève de son père pour le piano, de Porta et de Reicha pour la composition, il avait à peine quatorze ans lorsque la maison Richault publia ses premières œuvres. Ses succès précoces lui avaient valu à vingt-cinq ans le titre (honorifique, il est vrai) de pianiste du duc de Bordeaux, et à cette époque il acquit une véritable renommée en donnant des concerts à Paris, dans les départements et en Angleterre. Comme compositeur, Méreaux s'est fait connaître par une centaine d'œuvres de divers genres, parmi lesquelles on compte cinq livres de grandes études pour le piano, des sonates pour le même instrument, une messe solennelle à quatre voix, chœur et orchestre, diverses cantates, des chœurs et de nombreuses mélodies. Comme professeur, il a formé plusieurs pianistes distingués, entre autres mademoiselle Clara Laveday et madame Tardieu de Malleville, et quelques eunes compositeurs, parmi lesquels M. Lucien Dautresme, qui a fait jouer *Cardillac* au Théâtre-Lyrique, et M. Camille Caron. Enfin, comme écrivain spécial, il a collaboré au *Journal de Rouen*, au *Moniteur universel* et au

Digitized by Google

Ménestrel, et s'est fait surtout apprécier par le bel ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Les Clavecinistes de 1637 à 1790*, histoire du clavecin, portraits et biographies des célèbres clavecinistes, avec exemples et notes sur le style et l'exécution de leurs œuvres ; on lui doit aussi une excellente notice sur *Ponchard*. On a encore imprimé de Méreaux son discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts, de Rouen, où il fut admis en 1858, un rapport fait par lui à cette Académie, et un discours prononcé par lui, comme président, à la réception d'un nouveau membre, en 1865. Né à Paris en 1803, Méreaux est mort âgé de soixante-onze ans. Il était chevalier de la Légion d'honneur. La ville de Rouen le considérait comme un de ses enfants, et lui a fait de splendides funérailles.

A. P.

FAITS DIVERS

Les exercices publics des élèves du Conservatoire, supprimés depuis une douzaine d'années, vont recommencer. Le dimanche 3 mai, à deux heures précises, aura lieu, dans la salle de la rue Bergère, une séance publique à grand orchestre, avec chœurs et soli, dont tous les exécutants seront fournis par les classes de notre École de musique. Voici le programme de cette séance :

Symphonie en *si bémol*, d'Haydn ; — Air de *Fernand Cortez*, de Spontini, chanté par M. Manoury ; — *Ave verum*, de Mozart ; — Trio pour piano, violon et violoncelle, de Mendelssohn, exécuté par mademoiselle Poitevin, MM. Brindis et Leob ; — Air de *Fernand Cortez*, chanté par mademoiselle Champion ; — *Gloria in excelsis*, de la messe de Rossini ; — Air des *Abencerages*, de Cherubini, chanté par M. Vergnet ; — *Jubel-Ouverture*, de Weber. L'exécution sera dirigée par M. Ernest Deldevez, professeur de la classe d'ensemble instrumental du Conservatoire.

— Voici l'ordre dans lequel auront lieu, cette année, les épreuves et les jugements du grand concours de composition musicale :

Concours d'essai : Entrée en loges, le samedi 16 mai, à dix heures du matin, au Conservatoire. Sortie, le jeudi 21, à dix heures du soir.

Jugement du concours d'essai : Samedi, 23.

Concours définitif : Entrée en loges, le samedi, 30 mai, à dix heures du matin, au Conservatoire. Sortie, le mardi, 23 juin, à dix heures du soir.

Jugement préparatoire : Vendredi, 3 juillet, au Conservatoire.

Jugement définitif, par toutes les sections réunies de l'Académie des Beaux-Arts : Samedi, 4 juillet, au Palais de l'Institut.

Les concurrents peuvent se faire inscrire pour le concours d'essai, jusqu'au 13 mai inclusivement, au secrétariat du Conservatoire de musique.

Digitized by Google

— A la suite d'une pétition adressée au préfet de la Seine par les habitants du quartier du Châtelet, des ordres très formels viennent d'être donnés aux entrepreneurs du Théâtre-Lyrique pour que cette scène soit livrée au plus tard le 15 octobre prochain.

Le préfet de la Seine tient essentiellement à ce que le Théâtre-Lyrique soit ouvert l'hiver prochain, afin de donner un peu d'animation à la place du Châtelet.

— L'Académie des Beaux-Arts avait à compléter le jury du concours de composition musicale pour le prix de Rome, en adjoignant trois membres à ceux qui composent la section de musique de l'Institut, et qui sont MM. Ambroise Thomas, Reber, Félicien David, Gounod, Massé et Bazin.

La section de musique a présenté trois membres : MM. Reyer, Saint-Saëns et Vaucorbeil, auxquels l'Institut a ajouté MM. Semet et Massenet; puis, à la suite d'un tirage au sort, ont été définitivement nommés membres du jury du concours : MM. Vaucorbeil, Saint-Saëns et Massenet; M. Reyer, juré suppléant.

— Le mariage religieux de madame Pauline Lucca avec M. le baron de Wallhofen a eu lieu le 25 mars à New-York.

— M. Adolphe Jullien vient de publier, à la *Revue et Gazette musicale*, une longue série d'articles dans lesquels il passe en revue et étudie, comme il avait fait précédemment pour Gœthe et Victor Hugo, toutes les œuvres musicales inspirées par les drames de Schiller. En voici la liste complète : *Les Brigands* ont fourni un sujet d'opéra à trois compositeurs : Mercadante, Verdi et Zayc. Il n'a été composé qu'un opéra de *Fiesque*, celui de M. Lalo; qu'un sur *Intrigue et Amour*, la *Luisa Miller*, de Verdi, et qu'un sur *Don Carlos*, encore de Verdi. La trilogie de *Wallenstein* inspira cinq musiciens. Anselme Weber écrivit de la musique pour *la Mort de Wallenstein;* Meyerbeer reproduisit les tableaux du *Camp* dans son opéra du *Camp de Silésie;* Rheinberger composa une symphonie complète sur la trilogie; Musone, un opéra italien sur *la Mort de Wallenstein*, et M. Vincent d'Indy, une ouverture des *Piccolomini*. — *Marie Stuart* tenta six compositeurs : Pietro Casella, Mercadante, Carlo Coccia, Donizetti, Niedermayer et M. Van Zuylen Van Nijevelt. *La Pucelle d'Orléans* fut mise en musique sous sa forme originale par Anselme Weber, MM. Damroth et Max Bruch, puis transformée en opéra allemand par Jean Hoven et en opéra italien par Verdi. La tragédie antique, *la Fiancée de Messine*, inspira tour à tour Anselme Weber, Chrétien Urban, Schumann et Bonewitz ; et la comédie de *Turandot*, Charles Blumenroder, Reissiger, Jean Hoven et Charles-Marie de Weber. Enfin *Guillaume Tell* fut d'abord mis en musique par Anselme Weber et inspira à Rossini son œuvre musicale.

Digitized by Google

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — M. Halanzier, assure-t-on, est décidé à inaugurer le nouvel Opéra par la reprise de la *Juive. Jeanne Darc*, de Mermet, serait la seconde pièce jouée sur notre nouvelle Académie de musique.

— Mademoiselle Rosine Bloch est réengagée à l'Opéra pour deux ans.

— M. Achard fera sa rentrée l'hiver prochain dans Edgard, de *Lucie.*

Italiens. — L'association de M. Strakosch, directeur du Théâtre-Italien, avec l'impresario russe M. Merelli, se termine le 1er septembre.
Elle ne sera pas renouvelée.

— La Lucca serait engagée par M. Strakosch pour une série de représentations.

— Mademoiselle Heilbron et M. Benfratelli ont fait aujourd'hui leurs adieux au public parisien, dans *la Traviata.* La fermeture du théâtre est fixée au 5 mai.

Opéra-Comique. — Il est question à ce théâtre d'une prochaine reprise de *Lalla-Roukh* avec mademoiselle Dalti, MM. Lhérie et Melchissédec.

— Les *Noces de Figaro* vont reparaître sous peu à l'Opéra-Comique. Madame Carvalho prend le rôle de la comtesse et abandonne celui de Chérubin, qui servira de début à mademoiselle Breton. Mademoiselle Priola chantera le rôle de Suzanne. M. Melchissédec et M. Bouhy conservent leurs anciens emplois, du comte et de Figaro.

Châtelet. — M. Louis Herz succéderait à M. Hostein au Châtelet : il annonce son intention de donner le 1er septembre prochain un nouvel opéra de M. Massé, *Paul et Virginie*, dont on avait parlé autrefois pour Capoul et madame Patti.

— L'opéra (?) de M. Litolff, *la Belle au bois dormant*, a terminé sa courte carrière ; on reprend ce soir *les Pilules du Diable.*

Bouffes-Parisiens. — On prépare aux Bouffes-Parisiens la reprise de la *Princesse de Trébizonde*, avec madame Théo dans le rôle créé par madame Chaumont, et madame Peschard dans celui de mademoiselle Vanghell.

— *Mademoiselle Bagatelle*, opérette de MM. Ernest Blum et Hector Cré-

Digitized by Google

mieux, musique de M. J. Offenbach, a été lue aux artistes. Voici la distribution des rôles :

Bagatelle	Mmes	Judic.
Georges de Plantevigne		L. Grivot.
Pistache	M.	Ed. Georges.
Finette	Mlle	Suzanne.

Variétés. — Il y a déjà quelque temps, on avait annoncé que les *Prés-Saint-Gervais*, de M. Sardou, seraient repris au théâtre Déjazet, et que mademoiselle Déjazet y ferait sa dernière rentrée ; il n'en était rien, car l'auteur de *Rabagas* vient de transformer sa pièce en opérette. M. Lecocq doit en faire la musique. Cet ouvrage passera aux Variétés dans le courant du mois d'octobre.

Renaissance. — *Giroflé-Girofla*, le nouvel opéra-bouffe de M. Lecocq, sera joué à ce théâtre.

Concert des Champs-Élysées.—Ce soir, 1er mai, inauguration des Concerts Besselièvre. — On délivre des cartes d'abonnement pour la saison, au Concert même, derrière le Palais de l'Industrie.

Pour l'article *Varia :*
Le Secrétaire de la Rédaction,
O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.

Digitized by Google

MOZART

ET

LE NOZZE DI FIGARO

PREMIÈRES REPRÉSENTATIONS A VIENNE ET A PARIS

L'Opéra-Comique vient de rejouer les *Noces de Figaro*. Le moment est opportun pour présenter au lecteur — sans empiéter sur le domaine de la critique musicale — un aperçu historique sur les premières représentations de cet ouvrage à Vienne, puis à Paris. Ce récit offrira un double intérêt, politique et musical. Il touche à la politique en ce que, l'opéra de Mozart ayant fait son apparition chez nous au plus fort de la tourmente révolutionnaire, son histoire se trouve confondue avec celle des humiliations, des persécutions que la Commune de Paris infligeait aux directeurs de l'Opéra, — avant qu'elle

Digitized by Google

les fît emprisonner. Il offre aussi un grand enseignement musical—nous le ferons ressortir en insistant sur les sots jugements portés alors sur cet ouvrage — et qui montrera combien nous sommes enclins, en France, à tout juger à la légère et à qualifier d'abord d'inventions baroques et barbares des créations musicales que l'histoire doit ranger parmi les œuvres de génie.

A présent que l'admiration, même irréfléchie, pour l'auteur de *Don Juan* et des *Noces de Figaro* est devenue un article de foi musicale pour la grande majorité des amateurs, il est curieux de se reporter au temps de l'apparition des ouvrages de Mozart en France et de voir quel triste accueil ils reçurent. Puisse cette histoire être un avertissement salutaire pour tous ceux qui ne craignent pas de se prononcer à la hâte sur les productions les plus complexes! A voir de quelle façon Mozart fut traité chez nous par des juges qui affectaient une compétence indiscutable, on se prend à rire des attaques désespérées auxquelles les plus grands musiciens de notre temps sont en butte. Aujourd'hui encore, ceux qui proclament le plus haut l'erreur de nos pères sont ceux-là mêmes qui se prononcent avec le plus d'assurance et ont le plus de prétention à l'infaillibilité. Ils rient des préjugés d'hier et des jugements que le temps a cassés, sans admettre que le temps puisse casser les leurs. Il est donc utile de remettre parfois sous les yeux du public les jugements absurdes qu'on porta jadis sur les chefs-d'œuvre auxquels la postérité a voué une admiration sans bornes. Nous l'avons fait naguère pour *Don Juan* (1), nous le ferons aujourd'hui pour *les Noces de Figaro*.

C'était en 1793, au début de la Terreur. Francœur et Cellerier étaient, depuis deux ans, administrateurs de l'Opéra, pour le compte de la Commune de Paris, qui allait bientôt les décréter d'arrestation. Ce n'était pas chose facile que de diriger alors l'Académie de musique. Le répertoire n'offrait plus grand attrait aux amateurs, et les ouvrages nouveaux subissaient des échecs répétés. Le *Louis IX en Egypte*, de Lemoine, la *Cora* de Méhul, la *Corisandre* de Langlé, l'*Œdipe à Thèbes* de Méreaux, n'avaient pu fournir une longue carrière.

Le public n'écoutait plus que d'une oreille distraite les chefs-d'œuvre de Piccinni, de Sacchini, de Salieri et de Gluck. Certains ouvrages même, tels que *Roland*, *Iphigénie en Aulide*, *Chimène*, *Œdipe à Colone*, étaient retranchés du répertoire « comme présentant des rois, et propres à blesser les oreilles et les yeux des républicains délicats qui fréquentent maintenant le spectacle. Il est temps, en effet, — ajoute l'*Almanach des*

(1) Voir le feuilleton musical du *Français* (16 septembre 1872).

Digitized by Google

Spectacles, que rédigeait alors Collot-d'Herbois, — d'oublier ces vieilles chimères de nos pères et de ne plus offrir sur nos théâtres que des modèles d'un patriotisme ardent et d'un amour brûlant pour la patrie, la liberté et l'égalité. »

Ce que le public voulait, c'étaient des à-propos révolutionnaires ou patriotiques. Le goût naissait de ces représentations républicaines, où l'on figurait sur la scène les cérémonies religieuses et civiques de la vie réelle. Déjà on lisait de plus en plus souvent sur les affiches de l'Opéra ces mots : *De par et pour le peuple*. C'était l'annonce officielle des spectacles offerts par le gouvernement au peuple souverain. Et ces représentations comportaient toujours quelque chant patriotique, quelque cantate révolutionnaire.

Le 2 octobre 1792, Gardel et Gossec avaient mis *la Marseillaise* en action sur la scène de l'Opéra. Une foule de femmes, de guerriers, d'enfants accourait à l'appel des trompettes. On se préparait au combat, on préludait à la victoire par des danses ; des groupes variés et pittoresques se formaient après chaque couplet de *la Marseillaise*. Le dernier : *Amour sacré de la patrie*, était chanté lentement, à demi-voix, par les femmes seules, comme une prière. Acteurs, spectateurs, tous étaient à genoux devant la Liberté représentée par mademoiselle Maillard. Tout à coup les clairons sonnaient, les tambours battaient, le canon grondait, et tous se levaient dans un enthousiasme voisin du délire en criant à tue-tête : *Aux armes, citoyens* ! Cela fait, chacun rentrait tranquillement se coucher.

Les auteurs avaient décoré cet intermède du nom d'*Offrande à la Liberté*. Le succès en fut tel que les directeurs commandèrent aussitôt à différents auteurs d'autres ouvrages du même genre. C'était d'une bonne politique : ils flattaient ainsi les goûts de la foule et sauvegardaient leurs propres intérêts.

Le 27 janvier 1793, l'Opéra représenta encore avec un plein succès *le Triomphe de la République, ou le Camp de Grand-Pré*. Cet opéra républicain était de la façon de M.-J. Chénier et de Gossec, qui, en auteurs connaissant bien leur public, n'avaient pas manqué d'y introduire le chant de la *Marseillaise*.

Quelques jours après, le 3 février, nouvel opéra patriotique, *la Patrie reconnaissante, ou l'Apothéose de Beaurepaire*. Celui-là fut sifflé (il fallait qu'il fût bien mauvais pour essuyer pareil échec dans un temps où les ouvrages de ce genre étaient accueillis avec tant d'enthousiasme), et les auteurs, Lebœuf et Candeille, en furent pour leurs frais de poésie et de musique apologétiques.

Digitized by Google

Cet échec ne prit pas Francœur au dépourvu. Depuis quelque temps, il préparait la représentation d'un ouvrage fort important d'un compositeur tout à fait inconnu en France, et qui venait de mourir à Vienne au mois de décembre 1791. C'étaient *le Nozze di Figaro*, de Mozart. Presque personne, en effet, n'avait gardé le souvenir de ce musicien qui, à l'âge de vingt-deux ans, était venu passer à Paris plusieurs mois de l'année 1778, et qui y avait fait exécuter, non sans succès, deux symphonies au Concert Spirituel (1).

Francœur, lui, n'avait pas oublié ce jeune homme à l'aspect modeste et timide, au regard doux et un peu fier. Il jugea qu'il serait intéressant pour les amateurs de notre pays de connaître au moins un des ouvrages qui avaient fondé en Allemagne la réputation de ce compositeur, et il choisit *les Noces de Figaro*, non sans doute qu'il le préférât aux autres, mais parce que le grand nom de Beaumarchais devait patronner celui de Mozart : la vogue de la comédie semblait devoir assurer la réussite de l'opéra.

La première représentation des *Nozze* avait eu lieu à Vienne le 28 avril 1786. C'était le troisième grand ouvrage dramatique de Mozart, qui avait déjà composé *Idoménée*, en 1781, et *l'Enlèvement au sérail*, en 1782. Mozart avait demandé lui-même à Lorenzo d'Aponte de lui écrire un *libretto* sur la comédie de Beaumarchais. « Causant un jour avec Mozart, dit d'Aponte dans ses Mémoires, il me demanda si je pourrais disposer pour la musique la comédie de Beaumarchais intitulée *le Mariage de Figaro*. La proposition fut de mon goût, et le succès fut soudain et universel. »

Mais l'empereur Joseph II, tout prince philosophe et réformateur qu'il était, avait défendu qu'on représentât sur aucun théâtre de Vienne cette *Folle Journée* qui avait eu un si grand retentissement à Paris. Heureusement pour Mozart, contre lequel existait à Vienne une cabale redoutable que dirigeait Salieri, l'auteur des *Danaïdes*, il n'y avait rien à mettre à l'étude au théâtre de l'Opéra-Italien. D'Aponte, après avoir terminé la pièce qu'il communiquait au fur et à mesure à son collaborateur, alla trouver l'empereur et lui proposa l'œuvre nouvelle. « Comment ! s'écria Joseph, mais il n'a jamais écrit qu'un drame vocal, et qui n'est pas une chose bien saillante ! » C'est de *l'Enlèvement au sérail* que l'empereur voulait parler. D'Aponte eut le courage de défendre Mozart contre les préjugés du souverain, qui n'aimait que les opéras de l'école italienne, et il gagna la partie.

(1) Voir notre étude : *Mozart à Paris*, dans *le Correspondant* (25 septembre 1873)

Digitized by Google

L'empereur assista à une répétition des *Nozze di Figaro*; il en sortit émerveillé, et décida que l'ouvrage serait représenté. En dépit de l'opposition du parti saliériste et des chanteurs italiens, qui dénigraient une musique dans laquelle ils ne savaient pas briller, le public viennois, composé en grande partie d'artistes et d'amateurs d'élite, fit un accueil favorable au nouvel ouvrage. Voici ce que dit d'Aponte dans ses Mémoires : « Enfin le jour de la représentation de l'opéra de Mozart arriva; elle eut lieu à la grande confusion des *maestri :* cet opéra eut un succès d'enthousiasme. » De son côté, Léopold Mozart mande à sa fille en ces termes la réussite du nouvel ouvrage de son cher Wolfgang : « A la seconde représentation, on a répété cinq morceaux : on en a redemandé sept à la troisième : un petit duo a été redemandé trois fois. »

Revenons à Paris. Francœur avait fait traduire l'opéra de Mozart par un nommé Notaris, et avait distribué les rôles à ses meilleurs chanteurs. Quand tout fut prêt, il envoya aux journaux un avis annonçant pour le mercredi 20 mars « la première représentation de *Figaro*, opéra en cinq actes, du citoyen Mozart, en attendant *le Siége de Thionville.* »

La représentation eut lieu au jour dit : tous les spectateurs en sortirent harassés de fatigue et la tête brisée. Pour leur faire mieux goûter la musique de Mozart, Francœur avait imaginé de faire débiter toute la comédie de Beaumarchais par ses chanteurs, qui ne savaient aucunement parler en scène. Toute la musique de Mozart réunie aux cinq grands actes de Beaumarchais, jugez de la longueur d'un tel spectacle (1) !

Voici la triple distribution des rôles à Vienne en 1786 ; puis à Paris, à l'Opéra, en 1793, et aux Italiens, en 1807 :

Le comte		Mandini		Adrien		Bianchi
Figaro		Benucci		Laïs		Barilli
Bartholo		O'Kelly		Chardini		Tarulli
Basile		Russani		Renaldy		Zardi
Antonio		. . . . .		Leroux		Carmanini
Don Curzio		. . . . .		. . . . .		Lupi
La comtesse	Mmes	Storace	Mmes	Ponteuil	Mmes	Barilli
Suzanne		Laschi		Gavaudan		Crespi-Bianchi
Chérubin		Mandini		Henri		Capra
Marceline		Russani		Mulot		Sevesti
Barberine		Gottlieb		. . . . .		R***

1) En rapportant, dans son bel ouvrage : *Beaumarchais et son temps,* une lettre de Grétry où le célèbre compositeur propose à Beaumarchais de transformer *la Mère coupable* en opéra-comique, lui assurant « qu'on parlera un jour, s'il consent, de la colère d'Almaviva autant qu'on a parlé de la colère d'Achille, » M. de Loménie

Digitized by Google

Il n'y a guère de journaux où nous puissions trouver l'opinion des contemporains sur l'œuvre de Mozart : en ce temps-là, les feuilles publiques n'étaient pleines que de bulletins de batailles ou de listes de prisonniers et de victimes.

Voici pourtant ce que dit *le Moniteur universel* :

L'administration de l'Opéra vient de faire un double essai : celui de faire jouer par ses acteurs un opéra-comique en dialogue parlé, et celui d'une pièce faite sur musique parodiée. C'est *le Mariage de Figaro*, traduit d'abord à Vienne en italien, mis alors en musique par *Mozzart (sic)*, compositeur célèbre pour la symphonie, et que la scène compte déjà au nombre des maîtres les plus distingués parmi les Allemands, et traduit depuis en français pour la partie musicale qu'on a jointe au drame connu. La musique a paru belle, riche d'harmonie et travaillée avec beaucoup d'art. La mélodie est très agréable sans être pourtant piquante. Il y a plusieurs morceaux d'ensemble d'une grande beauté; mais certains airs n'ont pas eu tout l'effet dont ils seraient susceptibles s'ils étaient exécutés dans leur véritable mouvement. Ceux qui connaissent la partition assurent qu'ils ont presque tous été fort ralentis.

L'exécution des acteurs est telle qu'on devait l'attendre de leurs talents en accordant une juste indulgence au peu d'habitude qu'ils ont en ce genre. Madame Ponteuil, qui est plus exercée, a montré dans le rôle de la comtesse beaucoup d'intelligence et d'habileté. Mademoiselle Gavaudan a senti le véritable caractère de celui de Suzanne, qu'elle a fort bien rendu. Laïs n'a pas paru saisir d'une manière aussi juste celui du rôle de Figaro, qui est la légèreté, la gaieté, la prestesse. Adrien, dans le rôle du comte, n'a besoin que de s'animer un peu plus. Tous les autres rôles accessoires méritent des éloges. En somme, cet ouvrage, d'une excessive longueur, avec beaucoup de retranchements, peut espérer du succès. Celui de la première représentation a été aussi complet que l'attention fatiguée des spectateurs a pu le permettre.

Le Journal de Paris reproduit les mêmes critiques sur la longueur de la pièce, qui ennuyait le public à ce point que, vers la fin, les plus beaux morceaux ne produisaient plus d'effet, et conclut en ces termes : « Cette représentation a prouvé cependant que le genre d'opéra-comique peut être introduit sur ce théâtre avec de grands avantages, et qu'il s'y trouve

ajoute : « Cette idée de Grétry n'eut pas de suite ; mais deux ans après, sous la République, on jouait *le Mariage de Figaro*, transformé en opéra-comique et assez malheureusement versifié par Beaumarchais. J'ignore quel était l'auteur de la musique. » — M. de Loménie fait erreur : Beaumarchais n'était pour rien dans cette adaptation, et la musique était de Mozart.

Digitized by Google

parmi les acteurs une réunion de talents plus que suffisante pour y jouer avec succès les meilleures comédies. La musique est une œuvre posthume de *Mozzard* (*sic*), célèbre compositeur dans la partie instrumentale. Cet ouvrage a des beautés qui font regretter la perte de l'auteur. » De ces éloges-là, on sait ce que vaut l'aune.

De tous ces critiques anonymes, celui du *Journal général de France* est le seul qui paraisse savoir ce qu'était Mozart et qui ait rendu hommage à son génie.

Un nouveau genre vient de s'introduire à ce théâtre (l'Opéra), c'est celui des comédies parlées, sans récitatif. Nous n'examinerons pas si cette innovation peut paraître singulière dans un spectacle où tout avait été chanté jusqu'à présent; si elle le met, ou non, en rivalité avec d'autres spectacles plus habitués que lui à l'opéra-comique; si elle n'établit pas des objets de comparaison; si, par la suite, elle ne l'expose pas à un démembrement, à une révolution totale dans le genre qui lui était propre. Si elle rapporte de l'argent à la direction, tout raisonnement là-dessus deviendra superflu. Quoi qu'il en soit, les artistes les plus distingués du Grand-Opéra ont joué hier l'opéra-comique, et s'en sont acquittés avec beaucoup d'intelligence; mais peut-être n'eussent-ils pas dû choisir pour un début dans ce genre *le Mariage de Figaro*, ouvrage que tout le monde sait par cœur, et qu'on a vu jouer déjà avec une supériorité décourageante. Cette comédie est ornée de la superbe musique de *Mozart*, artiste distingué, mort depuis un an, à Vienne, au service de l'empereur : cette musique porte le cachet des plus grands maîtres : deux finales, surtout celui du second acte, sont des chefs-d'œuvre : le génie, la vigueur et l'élégance s'y font remarquer, et nous engageons les amateurs de la belle musique à aller entendre souvent celle-ci, qui doit leur plaire particulièrement. Cette pièce est mise avec soin, mais elle est trop longue, et, quoiqu'on ait supprimé le plaidoyer du troisième acte, il reste encore beaucoup de coupures à faire dans le dialogue, ce qui resserrerait davantage l'intérêt; car les comédies intriguées perdent toujours du côté de l'action quand elles sont mises en musique... Au reste, cet essai prouve que ce spectacle pourra jouer agréablement le genre de l'opéra-comique, si les auteurs travaillent pour lui; mais nous lui conseillons d'éviter les objets de comparaison en n'établissant pas des pièces trop connues, comme *le Mariage de Figaro*, qui ne peut avoir là de mérite plus grand que partout ailleurs, qu'en nous offrant une musique riche, savante, et qui est un véritable présent à faire aux connaisseurs.

Au lendemain de la première représentation, un spectateur, inspiré moins par la musique de Mozart que par le talent d'une actrice, adressa les vers suivants à madame Ponteuil, dont Beaumarchais reconnaissait lui-même la supériorité :

Digitized by Google

Malgré d'invincibles obstacles
Dont maint talent sublime était épouvanté,
Au plus pompeux de nos spectacles
Thalie, avec succès, hier a débuté.
Je n'en suis pas surpris : ta voix et ta beauté
Y doivent, en tout temps, opérer des miracles.

Voici, en dernier, le jugement le plus précieux, celui de Beaumarchais. Il se trouve formulé dans une longue lettre que M. de Loménie a simplement publiée dans les pièces annexes de son ouvrage, sans déterminer à quels faits elle se rapporte : ce curieux document trouve ici sa place naturelle. L'irascible auteur se montre médiocrement satisfait de la parure musicale ajustée à sa comédie; il trouve à reprendre dans toutes les parties de la représentation, dans la mise en scène, dans les danses, dans le jeu des acteurs, et jusque dans le plan musical de Mozart, qu'il juge en homme qui se sait « un peu musicien », comme il dit avec une fausse modestie dans son avertissement de *Tarare*. Il esquisse aussi dans cette lettre ses idées favorites sur l'opéra, sur la fusion intime du chant, de la poésie et de la danse, et traite les nobles chanteurs de l'Académie de musique avec beaucoup de ménagements dans la critique et force réticences dans l'éloge, qui donnent à cette pièce un plaisant cachet de louange ironique.

Aux acteurs de l'Opéra, assemblés.

Ce 3 avril 1793

Mes frères et sœurs, ou plutôt, c'est mieux dit, mes sœurs et frères, — honneur au beau sexe.

C'est un très bon projet que le mélange de deux genres, pour accumuler les recettes : celui du grand opéra et celui de l'opéra parlé et chanté.

Avec les superbes accessoires de votre spectacle, aucun autre ne pourra soutenir votre concurrence.

Mais c'est un nouveau genre de talent que vous devez perfectionner en vous. L'habitude du chant continuel nuit au débit de la comédie, et la longueur en tue l'effet, surtout dans la comédie gaie.

L'unique désir d'être utile à votre spectacle m'a fait vaincre la répugnance que j'ai de m'occuper d'autre chose que d'étriller tous les chiens qui m'aboient. J'ai été voir à muche-pot la deuxième représentation du *Mariage*. Et voici mes observations. Il faut à votre théâtre plus de mouvement et de variété. Jetant par la fenêtre l'amour-propre d'auteur, j'ai réuni le troisième avec le quatrième acte. Il y aura moins de comédie et le chant sera rapproché, la pièce deviendra plus courte; et un beau ballet pour la noce terminera *le Mariage*. Le génie de la pièce indique assez de quelle dégaîne ce ballet doit trotter. Ce sont moins des danses françaises que le genre vif et grenadin des Maures,

Digitized by Google

dont les Espagnols ont conservé les goûts, une noce de Gamache à peu près. Vous privez votre spectacle d'un de ses plus grands attraits, si vous faites scission entre le chant, la parole et la danse; ne négligez pas cet avis.

J'ai trouvé vos autres actes vides. Comme tous les actes commencent par des paroles, il n'y a rien de si glacé que d'entrer sur la scène pour parler pendant que le public s'ennuie. Il faut de grands et beaux morceaux d'orchestre pour remplir ces longs intervalles et mettre de la variété; cette remarque est essentielle.

Je désirerais entre le premier et le deuxième acte la répétition désordonnée d'un ballet vif quelconque, et qui ressemblerait aux répétitions du foyer. Des mutineries d'actrices, la colère du maître de ballet, les rires de quelques jeunes danseurs, des morceaux entamés, point finis, et une impatience générale qui amenât une espèce de farandole, etc., etc. Cette façon de traiter un ballet appartiendrait à cette folle journée, et aurait l'air de préparer la fête que Figaro a imaginée.

Si vous ne faites pas un effort pour réchauffer cette pièce, il vaudrait mieux l'abandonner.

Être piquant ou nul, c'est là votre devise.

Quant aux scènes parlées, je demande à Bartholo, qui a bien la prestance et le jeu de son rôle, de s'appesantir moins sur le débit, de fouetter davantage sa première scène avec Marceline, avec la brusquerie d'un vieillard toujours en colère.

Je demande à ma Spinette (1), qui joue Suzanne très gaiement, de contraster avec l'humeur de Marceline, dans la scène de leur débat au premier acte, par une ironie légère et fine. Une des grâces de cette scène est que l'une rit pendant que l'autre se fâche. Laissons l'aigreur à la vieillesse, puisque c'est l'âge des regrets.

J'ai trouvé le petit page un peu déguingandé; c'est ou naïf, ou polisson qu'il doit être, cela est très aisé à réparer.

Le comte Almaviva jouera fort bien la comédie; je le prie seulement de distinguer la noblesse du caractère qu'il représente, de l'*échassure* qui gourme un peu l'acteur, et son débit y gagnera de la vivacité; car, ce qu'on désire le plus, c'est que la pièce marche. Du reste son rôle est fort bien.

Il n'y a dans celui de Figaro que quelques changements de position à faire à la scène, qui lui donneront plus de finesse; c'est l'affaire d'un instant à la répétition. Je le prie de réfléchir, en homme d'esprit qu'il est, qu'un degré même léger de charge peut faire une farce de cette pièce, car Figaro est un mauvais sujet, mais fin, rusé, éduqué et non pas farceur. Du reste, rien à dire sur la vivacité du débit.

Je prie Basile de débiter et non d'appuyer sur toutes ses syllabes comme

(1) Mademoiselle Gavaudan cadette, qui jouait Suzanne, avait créé le rôle de Spinette dans *Tarare*. D'où l'expression de Beaumarchais : « *Ma Spinette*. »

Digitized by Google

s'il chantait des vers. Il fait beaucoup languir cette scène du petit page dans le fauteuil; la comédie ne marche pas ainsi. Oubliez le théâtre : la scène se passe dans une chambre.

Si vous adoptez ces idées, la pièce reprendra vigueur, et vous encouragerez par là quelques hommes de mérite à travailler pour vous. Je ferais alors l'impossible pour aller à huis clos vous entendre répéter tous, avec le vif désir de contribuer, si je le puis, à multiplier les succès du premier théâtre du monde.

BEAUMARCHAIS.

Je n'ai rien dit de la comtesse, qui a la décence de son rôle; on désirerait quelquefois un jeu un peu plus animé.

Les artistes de l'Opéra eurent sans doute assez de sens pour distinguer la vérité sous ces compliments affectés et assez de goût pour mettre les avis de l'auteur à profit; mais le coup était porté. Un ouvrage qui avait paru si ennuyeux ne pouvait rester longtemps sur l'affiche. La seconde représentation eut lieu le vendredi 22 mars, puis il fut joué trois fois dans le mois d'avril : le lundi 15, le vendredi 19 et le mercredi 24. En tout cinq représentations. La première recette avait été de 5,035 liv. 13 sols; la seconde fut de 2,175 liv. 4 sols; la troisième descendit à 620 liv. 16 sols; la quatrième remonta à 1,109 liv. 8 sols; et la cinquième retomba au chiffre dérisoire de 448 liv. 8 sols. Ce fut l'arrêt de mort pour l'opéra (1).

Peu importait, du reste. Le public se souciait fort peu de voir continuer ou non les représentations de *Figaro*, pourvu qu'il pût applaudir le nouvel ouvrage de Saulnier et Duthil, musiqué par Louis Jadin, *le Siége de Thionville*. Nous savions d'avance que l'opéra de Mozart n'avait été donné qu'en attendant un ouvrage plus considérable. C'était *le Siége de Thionville*, qui fut représenté, avec succès, le 2 juin 1793.

Quelques jours après, Francœur et Cellerier s'étant refusés à faire représenter *gratis* ce bel ouvrage, la Commune de Paris rendit, le 19 juin, un arrêté ainsi conçu :

Considérant que depuis longtemps l'aristocratie s'est réfugiée chez les administrateurs des différentes spectacles;

Considérant que ces messieurs corrompent l'esprit par les pièces qu'ils représentent;

Considérant qu'ils influent d'une manière funeste sur la Révolution;

Arrête que *le Siége de Thionville* sera représenté gratis et uniquement

(1) Registres des Archives de l'Opéra.

Digitized by Google

pour l'amusement des sans-culottes, qui, jusqu'à ce moment, ont été les vrais défenseurs de la liberté et les soutiens de la démocratie (1).

Les administrateurs n'avaient qu'à obéir. Quelque temps après, comme l'Opéra allait se trouver forcé de suspendre ses représentations par suite du manque d'argent, les artistes présentèrent à la municipalité un plan d'organisation pour gouverner eux-mêmes le théâtre et en faire expulser Cellerier et Francœur. La Commune de Paris adopta ce projet sur un réquisitoire de son procureur général Hébert, et rendit, dans sa séance du 17 septembre, un arrêté où il était dit :

Le Conseil général, après avoir entendu une députation des artistes de l'Opéra, informé que les administrateurs de ce spectacle ont violé toutes les clauses du traité qu'ils avaient fait avec la municipalité; qu'ils se sont emparés clandestinement des recettes sans payer les employés et les fournisseurs; qu'ils ont laissé les magasins dans un dénuement absolu; qu'ils ont employé les plus perfides manœuvres pour trafiquer arbitrairement des grands talents qui le composent.....

Arrête, comme mesure de sûreté générale, que Cellerier et Francœur, administrateurs de l'Opéra, seront arrêtés comme hommes suspects, que les scellés seront mis sur leurs papiers, et sur ceux du Comité de l'administration actuelle de l'Opéra (2).

Francœur fut enfermé à la Force, d'où il ne sortit qu'au bout d'un an, après le 9 thermidor. Cellerier fut assez heureux pour échapper à toutes les poursuites.

La Commune de Paris fit donc diriger le théâtre par un comité composé de deux délégués et d'artistes du théâtre, tous gens faisant montre des opinions les plus révolutionnaires. C'étaient les citoyens Bralle, inspecteur général; Watterville, secrétaire général; Pierre Gardel, maître des ballets; de la Suze, maître de chant; Rey, maître de l'orchestre; Rochefort, second maître de l'orchestre; Guichard, second maître de chant, et Berthélemi, compositeur de costumes.

Depuis lors, plus jamais ne fut question, à l'Opéra, des *Noces de Figaro*.

Sur la fin de 1802, une troupe allemande qui vint donner des représentations au théâtre de la Cité, décoré du nom de Théâtre-Mozart, y joua *les Noces* en allemand (3). Les *prime-donne* de la troupe étaient

(1) *Moniteur univ.*, 1793, 1er semestre, n° 172.

(2) *Moniteur univ.*, 1793, 2e trimestre, n° 280.

(3) Castil-Blaze, Scudo et d'autres encore affirment le fait : nous devons dire que nous n'en avons trouvé aucune trace dans les feuilles du temps.

Digitized by Google

madame Ludgers et la belle-sœur de Mozart, Aloïse de Weber, madame Lange.

En 1807 enfin, la troupe d'opéra italien qui donnait des représentations au théâtre de l'Impératrice, rue de Louvois, y joua, le 23 décembre, *le Nozze di Figaro*. Bianchi représentait le comte; Barilli, Figaro; Tarulli, Bartholo; et Carmanini, Antonio. Madame Barilli tenait le rôle de la comtesse, et madame Bianchi celui de Suzanne. Une demoiselle Capra, demeurée bien obscure, jouait Chérubin : il est vrai que ce rôle était réduit à rien. C'était Suzanne qui chantait l'air : « *Non so più cosa son* », et la comtesse disait elle-même celui où le jeune page exprime son embarras et son désir, son ivresse et sa timidité aux pieds de sa marraine.

Cette fois, l'ouvrage de Mozart obtint un vif succès. Les amateurs avaient eu le temps de s'initier aux exquises beautés de l'œuvre du maître, et ils applaudirent avec enthousiasme. La critique dut suivre ce mouvement. Par malheur, la plupart de ceux qui se mêlaient alors de juger la musique n'y entendaient pas grand'chose : ils pensèrent s'en tirer par des phrases. Suard, qui écrivait au *Moniteur*, fit à ce propos un article qui montre à merveille combien le public court risque de traiter tout d'abord d'incompréhensibles des ouvrages qu'il donnera plus tard comme des chefs-d'œuvre inimitables.

Suard attribue d'abord, avec raison, l'échec des *Nozze* sur la scène de l'Opéra à ce que les auditeurs n'étaient point familiarisés avec cette musique, qui ressemblait alors, pour nous, à l'écrit d'un poëte étranger trop difficile à comprendre.

Depuis, continue-t-il, les œuvres de Mozart se sont répandues; ses productions instrumentales ont assiégé tous les pupitres : à force de les déchiffrer, on est parvenu à saisir ses idées, à les lier, à ponctuer, s'il est possible de le dire, ses phrases brillantes et neuves, ses transitions imprévues, ses tours hardis, pour lesquels il faut une intelligence sûre, des yeux et des doigts très exercés. *Les Mystères d'Isis*, *Don Juan*, quoique établis sur notre scène lyrique de manière à ne pas complétement satisfaire ceux qui les ont entendus en Allemagne, ont achevé de dissiper les doutes, de débrouiller le texte, de rendre les interprétations faciles, de faire trouver fort clair ce qui paraissait fort obscur, heureux et neuf ce qui semblait bizarre, mélodieux même ce qu'on prenait pour une combinaison pénible de moyens harmoniques. C'est dans ces dispositions nouvelles des artistes et des amateurs que *les Nozze* sont entendues aujourd'hui, et elles en ont moins besoin que tout autre ouvrage de son auteur : dans cette composition charmante, Mozart a

Digitized by Google

eu l'esprit de sentir que, travaillant sur un ouvrage où l'esprit a été porté jusqu'à un si étrange abus, il devait tout donner à la scène, à la situation, au dialogue, et jusqu'à la saillie échappée à l'auteur français ; qu'un ouvrage si original ne devait pas être écrit comme un autre ; qu'il devait y avoir de la part du musicien quelque chose de la fougue d'imagination, de la liberté et, si l'on veut, de la licence du père de Figaro. Grétry n'eût pas mieux raisonné, n'eût pas mieux entendu son auteur. Aussi Mozart est-il pour beaucoup de personnes, en faisant acception de la différence des moyens et de l'école où ils ont été formés tous deux, le Grétry de l'Allemagne.

Est-il rien de plus singulier que cette assimilation de Grétry et de Mozart? Et ce n'est là qu'une faible partie du long article de Suard : ceux de nos lecteurs qui seraient curieux de le connaître en entier n'auront qu'à se reporter au *Moniteur* du 28 décembre 1807. Combien doit-on préférer à cet enthousiasme forcé, et qui sonne faux, l'admiration sincère et plus réservée des véritables amateurs ! Elle ne fit pas défaut à Mozart.

Cette représentation des *Nozze* à l'Opéra-Italien établit définitivement chez nous la réputation du grand musicien. Durant plus de cinquante ans, l'œuvre admirée ne quitta pas le répertoire des Italiens, et les plus grands artistes y parurent à tour de rôle : Garcia, Pellegrini, Levasseur, Lablache, Tamburini; mesdames Mainvielle-Fodor, Morandi, Catalani, Bertinotti, Naldi, Cinti, Malibran, Persiani, Grisi.

La dernière reprise eut lieu en mars 1861. Badiali jouait le comte ; Angelini, Figaro ; Zucchini, Bartholo ; madame Penco, Suzanne ; mademoiselle Battu, la comtesse; et madame Dalmondi, Chérubin. Depuis lors (treize ans déjà passés!...), l'Opéra-Italien n'a jamais rejoué les *Nozze*. Ce silence persistant est de la part du théâtre un aveu d'impuissance. Du reste, mieux vaut ne pas les jouer que les jouer mal. Mozart est de tous les maîtres celui dont les œuvres, en raison même de leur perfection, supportent le moins une exécution imparfaite, et c'est encore l'honorer que se reconnaître indigne de devenir son interprète.

Cependant, le Théâtre-Lyrique avait su profiter de l'oubli où les Italiens paraissaient tenir les *Nozze*, et M. Carvalho inaugura par une brillante reprise (18 mai 1858) cette longue série de restitutions de chefs-d'œuvre qui ont fait la gloire de son théâtre. C'était bien à lui, mais combien eût-il été plus méritoire de nous rendre l'opéra même de Mozart, sans y faire des changements et des retranchements maladroits !

On coupa d'abord l'air de Bartholo, puis le trio : « *Suzanne, que l'on sorte!* » puis encore l'air du comte, puis enfin les ariettes de Marceline et de Basile, au cinquième acte. Ces deux morceaux, il est vrai, sont moins regrettables, l'auteur les ayant mis là uniquement pour ne pas

Digitized by Google

faire de jaloux et pour donner à ces artistes occasion de chanter un solo comme leurs camarades. Est-ce tout? Que non pas. Madame Carvalho, qui voulait jouer Chérubin, ne jugea pas le rôle assez important et décida de chanter avec la comtesse le délicieux duetto : « *Sull'aria* » que d'Aponte et Mozart avaient écrit pour la comtesse et Suzanne, selon le plan de Beaumarchais. Cette simple substitution faussait le caractère du morceau, qui prenait une nuance plus vive de sensibilité. De gracieuse et simple causerie, ce *duetto* se transformait ainsi en tendre madrigal.

Aujourd'hui qu'elle se décide à troquer le pourpoint de Chérubin contre la riche toilette de la comtesse, madame Carvalho chante ce morceau de droit. Il semblait dès lors qu'on dût restituer l'autre partie à Suzanne; mais Chérubin donne encore la réplique à sa marraine. C'est ainsi que le caprice d'une chanteuse se transforme en tradition et finit par prévaloir même contre Mozart et Beaumarchais.

On se rappelle le succès d'enthousiasme qu'obtinrent *les Noces* au boulevard du Temple. Une bonne part de ce triomphe revient au brillant trio de cantatrices : mesdames Vandenheuvel-Duprez, Ugalde, Carvalho, que le directeur avait su réunir pour représenter la comtesse, Suzanne, Chérubin ; et aussi à deux bons acteurs, morts avant l'âge, Balanqué et Meillet, qui tenaient bien les rôles du comte et de Figaro.

Ces représentations d'opéras revus et corrigés offrent un danger d'autant plus grand qu'elles ont plus de succès. Le public s'habitue à voir l'ouvrage sous cette forme empruntée, et, quand ensuite l'œuvre originale lui est soumise, il ne s'y reconnaît plus. Ajoutez à cela qu'il se trouve toujours un éditeur qui, pour battre monnaie, s'empresse de publier une édition *conforme aux représentations* de tel théâtre, ce qui aide à perpétuer ces fantaisies d'un jour. C'est ainsi que l'édition des *Noces* dite du Théâtre-Lyrique, avec ses coupures, ses changements et ses ornements superflus, fait encore loi pour bien des gens. L'Opéra-Comique même, lorsqu'il voulut jouer *les Noces*, crut devoir adopter la version à la mode. Quand donc nous sera-t-il donné d'entendre l'œuvre de Mozart telle qu'il l'a composée, sans retranchements ni additions de fantaisie?

Cet opéra est le seul ouvrage, — entendez bien : le *seul*, — qui ait encore été donné successivement sur nos quatre grands théâtres lyriques. L'histoire des *Noces de Figaro* à Paris peut se résumer dans ces quatre dates : Opéra, 1793; Italiens, 1807; Théâtre-Lyrique, 1858; Opéra-Comique, 1872.

ADOLPHE JULLIEN.

Digitized by Google

LA COLLECTION PHILIDOR

AU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE DE PARIS

Les *Philidor*, dont le véritable nom était *Danican*, figurent au nombre de dix dans la *Biographie des Musiciens* de F. Fétis. Le troisième en date, *André*, est l'auteur de la collection en question ; il s'intitule lui-même : *Philidor l'aisné, ordinaire de la musique du Roy, et l'un des deux gardiens des livres de la Bibliothèque de musique de Sa Majesté.* Le plus célèbre des Philidor est le fameux joueur d'échecs, François-André, auteur de vingt-deux opéras.

L'abbé Roze, troisième bibliothécaire du Conservatoire à partir de sa fondation, a laissé un Catalogue sur la collection Philidor. Ce catalogue donne des détails sur les 59 volumes dont se composait alors cette collection, diminuée de moitié depuis. Il y manque les volumes 4 *bis*, 17, 19, 22, 23, 25, 26, 27, 30, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 53, 55 et 56. M. Fétis, bibliothécaire de 1827 à 1831, constate déjà les volumes détruits, sans les nommer tous (voyez le 2e volume de *la Revue musicale*, pages 9 à 13, année 1827). Ce malheur irréparable est attribué à un vandale de relieur, auquel on donnait accès trop facilement à la Bibliothèque. M. Fétis, dans l'article cité, mentionne le 41e volume renfermant l'*Orphée de Rossi* comme existant ; cependant ce volume ne s'est pas retrouvé depuis.

Nous allons passer en revue le contenu des volumes présents et des absents; quant à ces derniers, ce sera d'après le catalogue écrit de la main de l'abbé Roze, document qui a été recouvré.

Le 1er VOLUME débute par *la Bataille de Jannequin*; puis viennent des

Digitized by Google

Courantes, des *Passepieds*, des *Branles*, des *Gaillardes*, des *Pavanes* (1); différents morceaux joués dans les *Concerts de Louis XIII*, par les 24 violons et les 12 grands hautbois. — *Un Ballet à cheval* pour le mariage de Louis XIII, joué par les grands hautbois. Les auteurs nommés sont Saint-Amant, Robert, Verdié, Constantin, Grignès, Mazuel, Couperin, Lavallez, Orlando de Lassus, de La Pierre, Lepage, Lazarin, Verpré.

2e VOLUME. — Airs faits sous le règne de Henri III. — Ballets dansés sous le règne de Henri IV et sous celui de Louis XIII (1575 à 1620).

3e VOLUME. — 14 ballets sans nom d'auteur, faits depuis l'année 1625 à 1647, sous Louis XIII. Le dernier a pour titre : *Ballet du décri des monnoyes, dansé à Paris.*

4e VOLUME. — Ballets : *Les Fêtes de Bacchus*, 1651. — *Le Dérèglement des Passions*, 1652. — *Les Noces de Pélée et Thétis*, 1654. — *Le 4e volume bis*, qui manque, contenait en plus le texte du ballet de *Pélée et Thétis.*

5e VOLUME. — *Le Ballet royal de la Nuit*, divisé en 4 parties ou 4 veilles, dansé par Sa Majesté en 1653.

6e VOLUME. — *Le Ballet du Temps*, dansé en 1654. — *Le Ballet de la Revente des habits*. — Un fragment du ballet de *Xerxès*, de Cavalli. — *Le Triomphe de Bacchus dans les Indes*, ballet dansé en 1666.

7e VOLUME. — *Le Ballet des Plaisirs*, dansé par Sa Majesté en 1655.

8e VOLUME. — *Le Ballet royal d'Alcidiane*, dansé par Sa Majesté en 1658.

9e VOLUME. — *Le Ballet royal de la Raillerie*, dansé par Sa Majesté en 1659.

10e VOLUME. — *Le Ballet royal de l'Impatience*, dansé par Sa Majesté en 1661.

11e VOLUME. — *Les Noces du village, ballet ridicule*, mêlé de chant, dansé par Sa Majesté en 1663. Les 9e, 10e et 12e entrées sont laissées en blanc, ce qui fait penser que Philidor ne possédait pas ces airs, ou n'a pas pu les retrouver.

12e VOLUME. — *Ballet royal des amours déguisés*, dansé par Sa Majesté en 1664.

13e VOLUME. — *Le Mariage forcé*, comédie-ballet en 3 actes, 1664. (Texte et musique.)

(1) Nous remarquerons que *la Pavane* et *la Romanesca*, cités particulièrement par M. E. Gautier dans *le Musicien en vacances*, au chapitre *Collection Philidor*, ne se trouvent pas dans cette collection, en tant du moins qu'il s'agit de *la Pavane*, la seule connue et reproduite, d'après *l'Orchésographie*, par le prince de la Moskowa, dans sa collection de *Musique classique*.

Digitized by Google

Digitized by Google

BALLET ROYAL DE LA NUIT

dansé par S. M. LOUIS XIV le 23 Février 1653.

S'adressant au roi représentant une (sic) des Jeux qui sont à la suite de Vénus.

VÉNUS.

Jeu_ne Lou_is, Jeu_ne Lou_is, le plus

PIANO

grand des mo_nar_ques, Dans_____ quel_que

temps vous por_te_rez des mar_

Digitized by Google

-ques De ce dieu dont ja - mais on n'é -

-vi - - - - te les coups. Il faut cé -

-der à sa puis - san - - - ce, Et que vous

fas - siez con - nais - san - ce, Mon fils et vous.

Digitized by Google

Digitized by Google

14° VOLUME. — *La Naissance de Vénus*, ballet royal dansé par Sa Majesté en 1665.

15e VOLUME. — *Le Ballet royal de l'Amour malade*, dansé par Sa Majesté en 1667.

16e VOLUME. — *Le Ballet royal de Flore*, dansé par Sa Majesté en 1669.

17° VOLUME. -- Ce volume qui n'existe plus, renfermait un Recueil de *Branles* faits sous Louis XIII et Louis XIV par Richamore, Belleville, Constantin, Lazarin, Branchu, Prévost (maître à danser du Roi), de Laharpe, Robichon, Dumanoir et Boulard.

18e VOLUME. — Musique des ballets qu'on dansait au Collége des Jésuites; la musique est de Beauchamp, Desmatins et Colasse.

19° VOLUME. — Détruit. Ce numéro renfermait en 2 volumes, des airs de ballet pour violon et basse, anciens vaudevilles.

20e VOLUME. — *Ballet de Villeneuve Saint-Georges*, mêlé de chant et de danse.

21e VOLUME. — Ballets du *Temps*, de *la Raillerie, la Revente des habits*, *Xerxès*. Le ballet de *Xerxès* est plus complet dans ce volume que dans le 6e, mais ni l'un ni l'autre ne renferment les airs chantés.

21e VOLUME *bis*. — Ne renferme pas de musique, mais il contient le texte et les paroles chantées des ballets de *la Nuit*, des *Proverbes*, de *la Mascarade des cinq Villageoises et des cinq Amants de la cour*, du *Temps*, de la suite de *l'Épousée de Massy*, de *la Revente des habits*, du grand ballet des *Bienvenus*, 1653, 1654, 1655. Ce volume donne des indications sur les personnages.

22e VOLUME. — Détruit. Il renfermait les ballets de *l'Impatience*, des *Saisons*, d'*Hercule amoureux*, des *Noces de villages*, et des *Sept Planètes*.

23e VOLUME. — Détruit. Il renfermait le ballet de *la Princesse d'Elide, le Mariage forcé, la Naissance de Vénus*.

24e VOLUME. — Ce volume a été lacéré; il ne renferme plus que *le Ballet des Muses*, de Lulli. Il contenait de plus auparavant les ballets des *Gardes*, de Créqui; *la Mascarade de Versailles*, *la Fête de Versailles*, et une *Mascarade à la louange de Louis XIV*.

25e VOLUME. — Détruit. Il renfermait des Contredanses et des Menuets en partition, composés par MM. Philidor père, Philidor aîné, Philidor cadet, Anne Philidor, Fanchon Philidor, François Philidor. On y trouvait en outre des compositions de Charpentier, La Püs, Pécourt, Converset, Guillegaut, Le Peintre, Talon, le comte de Marsan, Marchand l'aîné, Desjardins, Lully (à ce nom se trouvait une note disant que les

Digitized by Google

airs de Lully étaient difficiles à danser), de La Chaussée, Desmarets, Toulomp ou la maréchale d'Estrées, Campra, le marquis de Nangis, Bomestre, Lalouette, Cler, Faure, Fouvoix, de la Châtaigneraye, Huguenet, Bonard, madame la maréchale de Villeroy, Joncques, Baudy, L'ainé, Plumet, Bonnefons, Alaix, Couperin père, le marquis de Besmaux.

N. B.— On dirait que l'abbé Roze s'est fait un plaisir de nous énumérer tout au long, au contraire d'autres numéros, tout ce qui allait nous manquer un jour, et d'après la fin de sa note, on trouvait dans ce numéro : *La Furstemberg, fait, à ce que l'on croit, par le Prince de ce nom.*

26e VOLUME. — Détruit. Ce volume contenait de *vieilles danses*, comme Branles, Courantes, Sarabandes, Bourrées, Menuets, Passepieds, Contredanses, Anglaises, Chacones, etc. Les noms d'auteurs qui y figuraient sont : Lully, Chansy, Legrand, Converset, Rochemard, madame Talon, Philidor l'aîné et le cadet, Toulon, Lalande, mademoiselle du Dicour, Chevalier, Lalouette, Bonard, Queversin, Huguenet, Body, Fable, Forcroix, Guillegaut, Ardelets, Duclos, Saliort, Carlier, Dubois, Farinelle, Plumet, Couptin, L'Eance, le marquis de Baisemaux, Molier, Morel, le prince de Furstemberg, le marquis de Châteauneuf, Féorier.

27e VOLUME. — Détruit. Contenait plusieurs morceaux à une et deux voix, avec paroles italiennes et espagnoles. Les auteurs nommés étaient : Lully, La Barre aîné et cadet, Luigi, Lorenzani, Martin, Farine ou Farina, Dubuisson, Lovigi, Carissimi, Bernard, Mato, Mélani, Lalande.

28e VOLUME. — Ce volume contient le ballet du *Canal de Versailles*, sans date ni nom d'auteur.

29e VOLUME. — *L'Amour médecin,* intermède. La musique a été arrangée par Philidor l'aîné sur des airs de Lulli.

30e VOLUME. — Détruit. Il contenait la pastorale et le ballet de *Diane et Endymion,* musique de Anne Philidor fils.

31e VOLUME. — Ce volume renferme les paroles des ballets de *Xerxès*, de *l'Impatience*, des *Saisons*, du *Fâcheux* (1660 et 1661). Détails sur les acteurs et les actrices.

32e VOLUME. — Ce volume renferme les paroles des ballets des *Arts*, de *la Mascarade ridicule,* des *Amours déguisés*, du *Mariage forcé*, de *la Naissance de Vénus* (1663 et 1665). Paroles chantées, et détails sur les acteurs.

33e VOLUME. — Détruit. Il contenait les paroles des ballets des *Muses,* du *Triomphe de Bacchus*. Idem le *Grand Divertissement royal de Ver-*

Digitized by Google

sailles, *Georges Dandin*, *l'Eglogue de Versailles*, le ballet de *Flore* (1666 à 1669).

34e VOLUME. — Détruit. Il contenait les paroles des ballets de *Pourceaugnac*, des *Jeux pythiens*, du *Bourgeois gentilhomme*, *l'Accommodement de l'Amour et de Bacchus* (1669 à 1673).

35e VOLUME. — Renferme les paroles des ballets : *Chacun fait le métier d'autrui*, *la Raillerie*, *la Paix*, *les Plaisirs troublés* (1657 à 1660).

36e VOLUME. — Renferme le *Concert de violons et hautbois*, donné au souper du Roy, le 16 janvier 1707, par la troupe des petits violons et hautbois. La musique est de Lulli fils.

37e VOLUME. — Détruit. Il renfermait les ballets de *l'Amour malade*, de *Psyché*, *ou la Puissance de l'Amour* (1656 et 1657).

38e VOLUME. — Détruit. Il contenait différents airs des auteurs suivants : Lambert, du Bousset, Chevalier, Lulli, Le Camus, de Buillon, Morel, Lalande, etc.

39e VOLUME. — Détruit. Renfermait des airs français de Moulinier, Sicard, etc.

40e VOLUME. — Détruit. Renfermait des airs à boire de Sicard, du petit Chevalier, etc.

41e VOLUME. — Ici, je n'ose mettre « détruit », mais bien « disparu » ; ce volume contenait l'*Orphée*, en italien, de *Rossi*. Cet opéra, le premier donné en France, date de 1647, paroles de Butti. Il ne faut pas désespérer de voir reparaître cette partition un jour.

41e VOLUME *bis*. — Ce volume, à coup sûr moins intéressant que le précédent, contient des *symphonies allemandes*. L'abbé Roze observe : « Il y a de très belles ouvertures, quoique d'un style ancien. » Malgré cela, il n'est pas probable que la *Société des Concerts* nous les fasse jamais entendre. Pourquoi *allemandes ?*... Rien ne l'indique ; chacune de ces ouvertures renferme, ou une bourrée, ou un menuet, ou une gavotte ; il y a même un *traquenard*.

42e VOLUME. — Détruit. Il renfermait l'opéra de *Scipion l'Africain*, musique des fils de Lulli.

43e VOLUME. — Détruit. Il renfermait *Panthée*, musique de Colasse, et il y en avait deux exemplaires.

J.-B. WEKERLIN.

Digitized by Google

Nous donnons dans ce numéro un curieux exemple du pathos ridicule qui se récitait et se chantait aux oreilles du jeune roi Louis XIV qui avait alors dix-sept ans; il chantait d'ailleurs lui-même ces belles choses, et avec conviction, cela s'entend.

A la suite du morceau que nous reproduisons, un des jeux, ou plutôt d'après le manuscrit, le roi, de la suite de Vénus, lui répond ;

Vous triomphez, mère d'amour,
Et votre gloire est sans seconde,
Puisque le plus grand roy du monde
Commence à vous faire la cour.
Que sa mine est hautaine et fière,
Et qu'elle laisse loin derrière
Les monarques plus relevés!
Dans quel éclat vous allez vivre,
Et le beau train que vous avez!
Pourvu qu'il s'adonne à vous suivre!
Tous vos amours sont déconfits
Par la splendeur qui l'environne,
Et sa jeune et vive personne
Efface jusqu'à votre fils.
Mais vous ne les garderez guère,
Son âme héroïque et sévère
Aime trop les sanglants hasards;
Déjà ses grands projets s'ébauchent,
Et je crains que l'honneur et Mars
A la fin ne vous le débauchent.
Le ciel ne l'a si bien formé
Que pour aimer les choses grandes
Et pour être beaucoup aimé.
Toutes vos amorces sont vaines
Pour le retenir dans vos chaînes,
Il est d'ailleurs trop combattu,
Et, méprisant vos avantages,
A la suite de la vertu
Prétend de plus solides gages.

Digitized by Google

Mais votre culte étant si doux,
Lui pourriez-vous pas faire croire
Que pour arriver à la gloire
On y peut aller par chez vous?
La jeunesse a mauvaise grâce
Quand trop sérieuse elle passe,
Sans voir le palais de l'amour;
Il faut qu'elle entre, et pour le sage
Si ce n'est pas son vrai séjour,
C'est un gîte sur son passage.

J.-B. W.

Digitized by Google

LA MUSIQUE

A LA COMÉDIE-FRANÇAISE[1]

Le 29 mars 1769, la Comédie fait, pour ses employés et gagistes, un nouveau règlement que nous avons trouvé dans ses Archives. Voici l'analyse de la partie qui nous intéresse :

CHAPITRE II. — ORCHESTRE. — ARTICLE PREMIER. — L'orchestre restera composé de dix-huit musiciens, ainsi qu'il a été réglé par un ordre des Premiers Gentilshommes de la Chambre, du 1er avril 1764, savoir : huit violons, trois basses, un basson, une contre-basse, une quinte, deux hautbois, deux cors de chasse.

ART. 2. — Les musiciens se rendront à l'orchestre à quatre heures trois quarts, pour ouvrir la symphonie à cinq heures.

ART. 3. — Ils ne pourront se faire remplacer sans l'agrément du directeur de l'orchestre.

ART. 4. — Lorsqu'il viendra quelque Prince ou Princesse du Sang, ils ne commenceront qu'à leur arrivée.

ART. 5. — Ils ne pourront s'absenter pendant les entr'actes.

ART. 6. — Ils se trouveront aux répétitions des divertissements indiquées par le maître des ballets.

ART. 7. — Le directeur de l'orchestre proposera aux Comédiens assemblés les candidats aux emplois vacants ; on s'en remet à lui de la sincérité des choix.

(1) Voir les numéros des 15 décembre 1873, 15 janvier, 15 février, 15 mars et 15 avril 1874.

Digitized by Google

Art. 8. — Le Comité jugera des contraventions sur la déclaration du directeur. Il sanctionne le règlement de police particulier qui a été unanimement approuvé par les musiciens.

Art. 9. — Tous les instruments seront renfermés dans une armoire de la salle d'assemblées; une des clefs sera conservée par le directeur, l'autre par le comédien qui aura le département de la musique.

Art. 10. — Il sera fait un inventaire de toute la musique, dont une copie sera délivrée au directeur, une autre au comédien ayant le département de la musique.

CHAPITRE III. — Danse. — Règlement convenu entre le maître des ballets, les premiers danseurs, premières danseuses, figurants et figurantes, et approuvé par les Comédiens :

Article premier. — Il sera payé une amende de 20 sols pour chaque quart d'heure de retard ; le premier quart d'heure sera franc, mais il n'y aura pas de grâce pour la minute suivante. Chacun, avant la fin du premier quart d'heure, écrira ses motifs de retard au semainier, sinon il encourra l'amende. Le répétiteur se tiendra prêt, au quart précis, à commencer les répétitions. Les surnuméraires ne seront affranchis de payer immédiatement les amendes, que si le maître des ballets en répond pour eux.

Art. 2. — Les sujets se trouveront à la Comédie une heure juste avant le ballet, pour s'habiller. Le semainier y tiendra la main et infligera trois livres d'amende aux contrevenants.

Art. 3. — Tous reconnaîtront un semainier pour le maintien du bon ordre, de la décence, et l'avoueront seul comme *habile* à percevoir les amendes. Les amendes seront vérifiées par le maître des ballets et retenues par le caissier.

Art. 4. — Le semainier est responsable des contraventions. Il s'interposera dans les querelles.

Parlons tout de suite de ce qui regarde la question dans les divers règlements d'administration intérieure subséquents.

RÈGLEMENT DU 4 SEPTEMBRE 1813..... TITRE III. — Des Musiciens. — Art. 52. — L'orchestre est placé sous la surveillance et direction d'un chef, qui communique avec l'administration et en transmet les ordres aux musiciens.

Art. 53. — Lorsqu'une place est vacante, le chef en fait un rapport au Comité, qui y nomme, s'il y a lieu.

Art. 54. — Les musiciens que le chef convoque pour les répétitions sont tenus d'y venir, sous peine de 10 fr. d'amende. — Chaque soir, tous les musiciens doivent se trouver au théâtre à six heures précises ; ils se réunissent

Digitized by Google

dans le foyer qui leur est assigné et se rendent à l'orchestre sur un signal donné par le chef.

Art. 56. — Le musicien qui manque à l'ouverture paye une amende de 2 fr. 50.

Art. 57. — Le spectacle commencé, aucun ne peut quitter l'orchestre qu'en cas d'indisposition.

Art. 58. — Nul ne peut se faire remplacer sans motifs valables et sans l'autorisation du chef, qui doit être prévenu la veille ou au moins le matin. Il ne peut y avoir plus de deux remplaçants à la fois.

Art. 59. — Le musicien qui, pendant le spectacle, manque de respect au public ou aux acteurs, paye, la première fois, une amende de 10 fr.; la seconde il perd sa place.

Art. 60. — Chaque soir, le chef remet au secrétaire-souffleur ou aux semainiers la liste de ceux qui ont manqué à la représentation ou qui ont encouru l'amende, sous peine de la payer lui-même.

RÈGLEMENT DU 31 DÉCEMBRE 1816.... Orchestre. — MM. les musiciens se rendront tous les jours, à six heures et demie du soir, au théâtre, et commenceront la première symphonie à six heures trois quarts. Ils en joueront une deuxième et une troisième immédiatement avant la levée du rideau. — Ils se rendront aux répétitions, lorsque le besoin l'exigera, aux heures indiquées. — Le chef d'orchestre veillera spécialement à l'exactitude du service. Des amendes seront déterminées pour ceux qui y manqueront. — Il ne pourra y avoir plus de deux remplaçants à la fois, et l'on ne se fera remplacer qu'avec l'autorisation du chef. MM. les musiciens sont invités à s'entendre pour que des sorties générales n'aient pas lieu au commencement de chaque acte, et pour que leurs rentrées soient moins tumultueuses : ces allées et venues troublent les acteurs, fatiguent le public et nuisent à l'ensemble de la représentation.

RÈGLEMENT DU 1er JUILLET 1833..... Chef d'orchestre. — Il est responsable de son orchestre. — Il veille à ce que les musiciens soient rendus au théâtre une demi-heure avant le lever du rideau. — Il donne ses ordres pour qu'ils se rendent exactement aux répétitions indiquées, lorsque le besoin l'exige. — Il veille à ce que des sorties générales n'aient pas lieu au commencement de chaque acte, et à ce que les rentrées se fassent sans bruit. — Il inflige des amendes à ceux qui troublent l'ordre ou manquent à leur service.

Ce règlement est le dernier qui ait été fait.

Des pièces, où la musique joue un rôle, les plus remarquables que nous rencontrions, à la fin du dix-huitième siècle, sont *le Barbier de Séville*

Digitized by Google

(1775) et *le Mariage de Figaro* (1784) (1). Le *Barbier* fut d'abord une espèce d'opéra comique destiné par Beaumarchais à la Comédie-Italienne, et dont il composa les couplets sur des airs italiens et espagnols qu'il voulait naturaliser en France. La pièce fut refusée. L'auteur en fit alors une comédie pour le Théâtre-Français. La partie musicale en fut gravée pour orchestre; la Bibliothèque du Conservatoire en possède un exemplaire sur lequel une main inconnue a écrit : *Cette musique est de M. Beaumarchais.* C'est celle qui est exécutée maintenant, excepté la sérénade, tirée de l'opéra de Paesiello.

Le Mariage contient plusieurs airs dont la musique doit être également de Beaumarchais et s'est transmise au théâtre par tradition. Sur l'édition originale de la pièce, ceux qui se les veulent procurer sont renvoyés à Baudron, premier violon de la Comédie. Les couplets de la fin sont abandonnés depuis longtemps; cependant, il y a quelques années, M. Edouard Thierry les fit chanter. Le plus brillant des airs du *Mariage* est celui de *Malbrough s'en va-t-en guerre*, sur lequel le petit page module sa complainte amoureuse, et qui, selon d'aucuns, aurait une origine orientale. Suivant d'autres, cette chanson, couplets et air, fut composée après la bataille de Malplaquet pour railler notre vainqueur, et elle eut un grand succès à ce moment; puis, bientôt le léger Athénien de Paris s'en souvint aussi peu que des misères de 1709. Mais elle se serait conservée en province, d'où la nourrice du Dauphin la rapporta et la remit à la mode, à Versailles, en en berçant le royal bébé. Beaumarchais, qui écrivait *le Mariage*, aurait alors utilisé l'*actualité* en y adaptant les couplets de Chérubin, mais en y apportant cette originale modification de substituer des paroles marquant le regret aux lazzis de nos ancêtres, et de prêter — comme la nourrice peut-être — au joyeux air, ce mouvement lent et cet accent triste, auxquels la mélodie, insignifiante dans sa première version, emprunte un caractère ravissant.

Si l'Académie de Musique avait eu mainte fois à garantir son privilége des empiètements des Comédiens, ceux-ci songèrent peu, que nous sachions, à user de représailles, quoique presque toutes les tragédies lyriques aient été tirées de tragédies françaises. La seule trace que nous ayons rencontrée des réclamations de la Comédie à ce sujet, est un mémoire qu'elle adressa, le 2 mars 1784, au baron de Breteuil, Ministre de

(1) Voir, sur l'une et l'autre, la magnifique et savante édition du Théâtre de Beaumarchais donnée par nos amis MM. de Marescot et G. d'Heilly.

Digitized by Google

la Maison du Roi, pour demander qu'on interdît à l'Opéra de faire jouer des poèmes calqués sur les siens, et au censeur de les approuver.

La loi des 13-19 janvier 1791, en proclamant la liberté industrielle des théâtres, abrogea toutes les obligations qui avaient lié — car nous venons de voir que depuis longtemps elles ne liaient plus qu'en principe — la Comédie à l'Opéra. Celle-ci vit donc, sous ce rapport, le nouvel état de choses avec indifférence.

La liberté des théâtres dure jusqu'en 1806. Le 8 juin, un décret — illégal, comme tous ceux que signa Napoléon au sujet des théâtres, puisqu'ils abrogeaient une loi, — interdit l'ouverture de nouveaux établissements dramatiques, décide que les répertoires de l'Opéra, du Théâtre-Français et de l'Opéra-Comique seront arrêtés par le Ministre de l'Intérieur, et qu'aucun théâtre ne pourra en user sans leur permission et sans leur payer une redevance; enfin, que le Ministre de l'Intérieur délimitera le genre de chaque entreprise.

En conséquence, le Ministre arrête, le 25 avril 1807, que le Théâtre-Français, outre les pièces nouvelles qui lui sont destinées, jouera les tragédies, les comédies et les drames représentés à l'ancienne Comédie-Française et les comédies jouées à l'ancienne Comédie-Italienne. Le Théâtre de l'Impératrice (Odéon) est l'annexe du Théâtre-Français pour la comédie seulement, et n'emprunte à ce dernier que les pièces de la Comédie-Italienne. L'Opéra garde son ancien répertoire et peut seul donner des pièces entièrement en musique et des ballets sérieux, plus, mais non à l'exclusion des autres scènes, des ballets bourgeois et champêtres.

L'Opéra-Comique a les comédies, etc., mêlées de couplets et vaudevilles. Les airs des répertoires des deux théâtres lyriques ne peuvent, sans l'autorisation des auteurs ou propriétaires, être pris par les autres scènes que cinq ans après la première représentation de l'ouvrage où ils se trouvent. Le 29 juillet 1807, le décret qui réduit à huit le nombre des théâtres de Paris approuve ce règlement.

Ces divers actes, on le voit, tout en enlevant à la Comédie le droit que lui avait conféré la loi de 1791 : de jouer même des opéras si elle le jugeait bon, lui laissait l'entière faculté de représenter, avec tout leurs agréments, comme on disait jadis, les pièces à spectacle de son répertoire, et les pièces nouvelles analogues.

Le décret du 13 août 1811, qui rétablit la redevance que payaient autrefois à l'Opéra les théâtres de second ordre et les spectacles, continua

Digitized by Google

d'épargner la Comédie. Celle-ci d'ailleurs usa peu, voire pour ses anciennes pièces, de sa liberté. Elle était devenue depuis longtemps un théâtre purement littéraire, et son public, même dans les grandes œuvres du répertoire, ne réclamait plus la mise en scène des parties que, au dix-septième siècle, Molière et d'autres y avaient introduites comme prétexte à ballets. Le décret du 6 janvier 1864, qui a rétabli la liberté industrielle des théâtres, n'a pas, en fait, modifié cette situation : il laisse les théâtres subventionnés soumis à une législation spéciale. D'ailleurs la Comédie ne désire, pas plus qu'auparavant, jouer des opéras, et la partie musicale et chorégraphique que lui permettaient les décrets de Napoléon Ier pour les pièces littéraires lui suffira toutes les fois qu'elle en voudra reprendre.

JULES BONNASSIES.

(La fin au prochain numéro.)

Digitized by Google

LE RÉALISME

DANS

L'OPÉRA COMIQUE AU XVIII SIÈCLE [1]

VADÉ

1720 — 1757

De toutes les nouveautés produites, en 1754, à la foire Saint-Germain, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, « la meilleure, sans contredit, et celle aussi qui a eu le plus de succès, est *le Trompeur trompé*, en un acte, » — au jugement de Fréron.

« L'auteur, M. Vadé, — poursuit-il, — a un talent singulier pour ce genre; et, ce qui lui fait beaucoup d'honneur, c'est qu'il n'a recours, pour réussir, ni à des équivoques grossières, ni à des jeux de mots indécents, ni à des allusions obscènes. Peut-être même serait-on en droit de lui reprocher trop d'esprit et de délicatesse. Ce spectacle a, comme les autres, son génie particulier qui doit s'éloigner autant de la plate polissonnerie que de la doucereuse idylle, ou de la finesse épigrammatique.

« Je regarde le *Trompeur trompé* moins comme un opéra-comique que comme une petite comédie en couplets. Considéré sous ce point de vue, c'est un ouvrage très ingénieux, et je n'ai rien lu de l'auteur qui m'ait fait plus de plaisir.

« Un petit maître de qualité trahit une femme de condition pour une bergère, une *Cidalise* pour une *Colette*. Mais cette dernière aime *Licidas* et rejette avec dédain toutes les propositions de M. le comte. Elle

(1) Voir les numéros des 1er janvier et 15 février.

Digitized by Google

fait confidence à *Cidalise* elle-même des poursuites de son perfide, et *Cidalise* engage son aimable rivale à feindre d'écouter le comte, qui veut l'emmener à Paris dans son carrosse, mais déguisée, afin que ses parents ne s'aperçoivent point de sa fuite. On lui apporte un domino et un masque, et *Cidalise* prend l'un et l'autre. Le comte, transporté, vient chercher sa nouvelle conquête. *Cidalise* contrefait un moment *Colette* et s'entend dire beaucoup de douceurs. Elle se démasque enfin ; le comte demeure confondu. Il y avait entre eux un dédit considérable : il consent à épouser *Cidalise*. *Licidas* et *Colette* sont au comble de leurs vœux.

« Tel est le fond de cette jolie bagatelle, ornée de couplets agréables et piquants sur des airs choisis et difficiles à remplir. Je suis bien fâché qu'il ne me reste point de place pour vous en citer des morceaux qui, certainement, vous plairaient beaucoup (1). »

En 1755, à l'ouverture du théâtre de l'Opéra-Comique de la foire Saint-Germain, Monet donna, le 1er février, *les Troyennes en Champagne*, travestissement de la belle tragédie des *Troyennes* de Chateaubrun. L'idée de cette parodie, de Vadé, est bouffonne ; elle eut beaucoup de succès.

Quelques jours après, Vadé produisait, au même théâtre, une autre parodie qui est un petit chef-d'œuvre du genre : c'est celle de l'opéra de *Daphnis et Alcimadure* sous le titre de *Jérôme et Fanchonnette, pastorale de la Grenouillère* (1).

« Je connais, — dit Fréron, — peu de parodies aussi exactes que celle-là, et pour le fond, et pour la forme, et pour les détails, et pour le nombre des acteurs, et même pour la diction. M. Mondonville a choisi la langue toulousaine ou languedocienne, et M. Vadé a pris le jargon poissard.

Jérôme est *Daphnis*, *Fanchonnette*, *Alcimadure*, et *Cadet* frère de *Fanchonnette*, *Jeanet*, frère d'*Alcimadure*.

« *Daphnis*, dans l'original, fait, devant *Alcimadure*, l'éloge de sa maîtresse. Elle ignore que c'est d'elle qu'il veut parler ; elle lui demande :

Qual és aquél oubjét, tan bél, tan précious?
Quel est cet objet si beau, si précieux?

(1) Fréron : *l'Année littéraire*, 1754. T. II, p. 71 et 72.

(2) A laquelle Monet donne pour sous titre : *ou Anacréon à la Grenouillère*. (*Loc. cit.*, p. 76.)

Digitized by Google

DAPHNIS.

Bous lou bouléts sabé?
Vous le voulez savoir?

ALCIMADURE

Digats, digats.
Dites, dites.

DAPHNIS.

Es bous.
C'est vous.

ALCIMADURE

Bous trufats, yéu non soüi pas bélo.
Vous vous moquez, je ne suis pas belle.

DAPHNIS.

Bous siats de la béutat lou pu parfait moudélo.
Vous êtes de la beauté le plus parfait modèle.

« *Jérôme* vante aussi les appas de celle qu'il adore :

FANCHONNETTE.

Qui c'est donc que ste fille?

JÉRÔME.

C'est vous.

FANCHONNETTE.

Ah! vous gouayez, monsieu Jérôme,
Je n' suis pas bell'.

JÉRÔME.

Si fait, foi d'honnête homme.
T'nez, la beauté et ma Fanchon
Sont taillés sur le mêm' patron (1).

« *Jérôme* est délicat à sa manière; il me semble voir *Anacreon* bâtelier.

Mais d'mandez-moi pourquoi qu' je r'viens?
Car je n' peus pu me traîner presque;
Hormis d'aimer, j' nons l' cœur à rien :
Voyez pourtant c' que c'est que l' sesque.
Faudra-t'y donc que je succombe?
Moi qu' étais fort comme un Samson.
Si je veux pêcher, c'est que l' bras me tombe :
Je n' vois qu' l'amour au lieu d' poisson (2).

(1) Scène III.
(2) Scène V.

Digitized by Google

« *Cadet*, pour le guérir, lui propose de se dissiper, et de faire quelque voyage. *Jérôme* répond :

Hé, quand j' courrais comme un Basque,
L' dieu d'Amour court aussi bien :
Tout c' qu'on fait contre c' p'tit masque
Ne sert de rien.

L'autre jour croyant qu'y m' quitt'rait,
Je m'enfoncis cheux un cabaret;
N' v'là t'y pas qu' l' petit sorcier
Entre jusqu' dans mon d'misquier (1).

« Le *Poissard* est un genre nouveau que M. Vadé a porté à sa perfection. Il ne faut pas le confondre avec le burlesque de Scarron, ou le grotesque de Callot, qui ne sont que des extravagances; c'est ici un tableau réel, une représentation fidèle de mœurs que nous avons sous nos yeux; en un mot, M. Vadé est le Téniers de la halle et des ports.

« La poésie et la peinture embrassent tous les objets, excepté ceux qui sont absolument dégoûtants. Tout ce que l'art imite bien, dit Boileau, est fait pour plaire. Un genre est bon dès qu'il amuse; le genre ennuyeux est le seul genre qui soit mauvais. Il y a seulement (et M. Vadé en convient lui-même) des genres plus nobles les uns que les autres. Il les connaît, et il ne dépend que de lui de les cultiver avec succès.

« Le *Suffisant* et le *Trompeur trompé*, opéras-comiques de sa façon, sont de très jolies comédies. Sa parodie de *Jérôme* est très bien rendue par les acteurs. Mademoiselle Rosaline est charmante dans le rôle de *Fanchonnette;* il n'est pas possible de mieux saisir le ton, les manières, les gestes des femmes de la halle et des blanchisseuses de la Grenouillère (2). »

Je résiste avec peine au plaisir d'une citation. Celle que voici, très courte, donnera une idée de la façon heureuse et pleine de cœur dont Vadé savait faire preuve de son affection pour la personne du roi.

JÉRÔME.

AIR de M. de Catinat.

Si j' n'ons pas servi l' Roi, je n' l'en aimons pas moins;
Tout Français a pour lui des bras en cas d' besoins;
Il a d' quoi vivre, on l' sait; mais s'il n'avait pas d' bien,
Morgué, je m' pass'rais d' tout pour qu'i n' manquât de rien.
(Scène VI.)

(1) Scène VI.
(2) Fréron : *l'Année littéraire*, 1755. — T. I, p. 352 à 355.

Digitized by Google

L'attentat de Damiens à la vie de Louis XV, le 5 janvier 1757, et l'heureuse protection des jours du roi, inspirèrent à Vadé l'idée de l'*Impromptu du cœur*, représenté, un mois après, sur le théâtre de la Foire Saint-Germain, pour l'ouverture de cette scène.

« Cette nouveauté piquante, — dit Fréron — a eu le plus grand succès... L'idée de cet ouvrage est très ingénieuse. L'auteur y fait paraitre, en quelque sorte, tous les différents personnages dont il s'est servi dans les différentes pièces qu'il a composées pour la scène Comico-Lyrique. Il les rassemble dans celle-ci pour témoigner, chacun suivant son caractère et son ton, la joie qu'ils ressentent tous également, et qui ne diffère que par les expressions. Les plus grossières sont souvent celles qui flattent davantage les dieux, les bois et les belles, parce qu'elles sont plus simples et plus naturelles.

« Il y a donc dans cet *Impromptu* des gens de haut et bas étage, une *Léonore*, un *Damon*, un oncle de *Léonore*, un *Nicaise*, un *Jérôme*, une *Louison*, une *Nanette*, une *Babet*, une *Fanchon*, une *Javotte*, des marchands et des marchandes de chansons, des marmottes.

« La scène est dans une place publique de Paris. Tout ce monde là se réjouit avec transport. L'oncle de *Léonore* la marie avec *Damon* et fait illuminer sa maison. Le tout se termine par des danses relatives aux différents caractères des acteurs.

« La pièce est d'une gaieté soutenue; nulles longueurs, nulles fades louanges, nuls madrigaux insipides; on y donne au Roi des éloges que tous les cœurs avouent et applaudissent. La scène surtout entre *Nicaise* et *Jérôme* est charmante: il y a beaucoup d'esprit dans le rôle du niais, supérieurement joué par l'inimitable *Bouret*.

« *Jérôme* le trouve si bête qu'il lui dit par ironie que c'est dommage qu'on ne l'ait pas choisi pour aller complimenter le Roi, au nom de tous ses sujets.. *Nicaise* lui répond qu'il s'en serait acquitté *encor plus mieux que lui*.

JÉRÔME.

« Quoi? plus mieux! Eh ben voyons donc, avec ton plus mieux, comment qu' tu dirais? Supposons qu' c'est moi qui suis Sa Majesté.

NICAISE.

« Toi! Oh, pardi oui, t'en as encor ben l'air!

JÉRÔME.

« Mais je te dis comme par semblant.

NICAISE.

« Gn'y a pas de semblant là-dedans. T'es mon cousin. par conséquent ça ne se peut pas. Y faut raisonner dans la vie.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

JÉRÔME.

« Hé ben, ça vous démontr'ait t'y pas un académistre ?

NICAISE.

« Mais voyons comme tu dirais, toi ?

JÉRÔME.

« Moi, je dirais tout de suite, et sans me faire prier... Tiens, écoute :

AIR : Reçois dans ton galetas.

Sire, je viens devant vous...

NICAISE.

« Pardi ! voyez donc le gros sorcier ; il le verrait ben, peut-être.

JÉRÔME.

« Mais queu raison qu'tu me fais donc là ?

NICAISE.

« C'est que je vous prends garde à tout, moi. Mais, voyons, dis touours.

JÉROME.

Sire, je viens devant vous,
Au nom de toute la France,
Pour vous dir' qu' j'avons tretous
Ben souffert de votre souffrance ;
Qu' si vous nous voyez ben porté,
C'est parc' qu' vous êtes en bonn' santé (bis).

NICAISE.

« Ah ! jarni, c'est bon, çà.

JÉRÔME.

« Hé ben, voyons, comment qu' tu dirais, toi ?

NICAISE.

« Moi, je commencerais déjà d'abord par lui ôter mon chapeau.

JÉRÔME.

« Sans doute.

NICAISE.

« Hé puis je me mettrais dans la tête tout ce que les Français ont dans l'âme.

JÉRÔME.

« Hé ben !

NICAISE.

« Hé puis je lui dirais avec franchise : « Sire, je donnerais ma vie « pour conserver la vôtre. »

Digitized by Google

JÉRÔME, *avec transport.*

« Tiens, baise-moi, tu as de l'esprit comme tout le royaume. »

(*Scène IV.*) (1)

Une autre scène fort jolie, est celle où le peuple veut acheter des chansons en l'honneur du roi, dont un violon vient de les charmer ; mais vainement on se fouille, et le marchand va faire crédit, lorsque *Nicaise* dit :

AIR : Nous sommes précepteurs d'amour.

Ah! tout ça s'ra bentôt payé,
Car au lieu d' venir par le Coche,
Moi, tout douc'ment, j' suis v'nu à pied,
J'ai mis la voitur' dans ma poche.

JÉRÔME.

« Comment la voiture ?

NICAISE.

« Oui, vingt-quatre sols que mon oncle Clément m'a donnés pour aller dans le panier de devant à côté du cocher, comme un enfant de famille que je suis.

LOUISON.

« Mon enfant! vingt-quatre sols! Et vous n'avez pas pris la poste!

NICAISE.

« Oh ! non, moi je n'aime pas les chevaux...

JÉRÔME.

AIR : Moi qui veux m'instruire.

Régale-nous donc à présent.

NICAISE.

Ah! pour ça j' m'en pique.
(Montrant la marchande de chansons.)
Mais si j' li donn' tout mon argent,
J' veux toute sa boutique (bis).
(Il donne ses vingt-quatre sous, et prend toutes les chansons qu'il distribue.)

« Tenez, ce sont les dragées du cœur, ça !

BABET.

« Il a raison, sont les confitures des bons sujets...

NICAISE, *gardant trois livrets de chansons pour lui.*

« Je garde ces trois là, toujours.

(1) Fréron : *l'Année littéraire*, 1757. — T I, p. 237 à 241.

Digitized by Google

JÉRÔME.

« Quoi ? trois ?... C'est inutile, puisque c'est la même chose.

NICAISE.

« Ça ne fait rien.

JÉRÔME.

AIR : Les cœurs se donnent troc pour troc.

Mais c'est trois fois le mêm tableau.

NICAISE.

Moi j'aim' ça.

JÉRÔME

Faut qu' tu t' satisfasses.

NICAISE.

Pardi, la Dam' de not' château
Aime à se mirer dans trois glaces.

« Et je mirerai trois fois mon amitié là-dedans.

BABET.

« Il n'est, pardié, pas si gnais qu'il le paraît, au moins. »

(Scène VI.)

Représenté le 8 février 1757, l'*Impromptu du cœur* fut le dernier ouvrage dramatique de Vadé (1).

CH. BARTHÉLEMY.

(La fin au prochain numéro.)

(1) En 1756, il avait donné avec un grand succès, aux foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent, *les Racoleurs* et *Nicaise*. La première de ces deux pièces est un grand tableau de Téniers mis en action ; l'autre est une expression animée du conte de La Fontaine. L'ingénieux naturel de *Sans regret* (dans *les Racoleurs*), et l'inimitable naïveté de *Nicaise* (dans la pièce de ce nom), sont des types achevés, comme ceux de *Jérôme* et de *Fanchonnette*.

Digitized by Google

REVUE DES CONCERTS

CONCERT DE M. PLANTÉ, AU CONSERVATOIRE. — SOCIÉTÉ CHORALE D'AMATEURS : Audition du *Carmen sæculare* d'Horace, musique de Philidor (1779). Chœur de l'oratorio d'*Agar* de M. Georges Pfeiffer. Cantique à trois voix d'hommes, avec solo de soprano, de M. Vaucorbeil. — CONCERTS DE M. ROGER, — DE MADEMOISELLE MARIE DUMAS, — DE M. CH. LEBOUC, — DE M. FERRARIS.

CONCERT DE M. PLANTÉ, AU CONSERVATOIRE. — Le Concert de bienfaisance offert si généreusement par la Société des artistes du Conservatoire, et où devait être exécutée la symphonie avec chœurs de Beethoven, ne pourra avoir lieu. Le public réfractaire n'a point accouru. Madame la maréchale de Mac-Mahon avait pris l'initiative de cette œuvre charitable ; mais, par suite des soins multiples que réclament les autres bonnes œuvres dont elle s'occupe, elle s'est vue dans l'impossibilité de placer, en temps utile, la plus grande partie des billets dont elle s'était chargée, et, au dernier moment, il a fallu renoncer à cette séance et à la troisième audition de la symphonie avec chœurs. En revanche, dans cette même salle du Conservatoire, au Concert non moins généreusement offert par M. Planté pour la fondation d'une caisse de prêts et encouragements, destinée à venir en aide aux artistes musiciens et lyriques, tout le dilettantisme du grand monde s'est empressé pour lutter de toilettes et de bravos, et la recette a été de dix mille francs.

M. Francis Planté, — qui est conférencier comme Paul Féval : il l'a prouvé à la salle Pleyel dans son speech sur la légende de saint François-de-Paule, de Liszt, — a littéralement fanatisé un public que nous voudrions voir aussi chaleureux pour les grandes œuvres symphoniques

Digitized by Google

qu'il l'est pour le pianisme de M. Planté. Ce virtuose est un fascinateur, et les dames professent pour lui une ferveur qui rappelle tous les succès du même genre de Chopin et de Liszt. Le solo de piano est son triomphe, et ce prestigieux virtuose a le secret des cœurs, parce qu'il sait placer dans leur vraie lumière les œuvres de génie qu'il interprète, et qu'il met à leur service un mécanisme incomparable. Il faut l'observer de près pour apprécier comme il convient la dextérité de ses doigts et son habileté à croiser le jeu des deux pédales en les élevant, les baissant et les mélangeant. C'est ainsi qu'il arrive à ce velours égal à travers les plus changeantes nuances, à cette suave exécution où le mécanisme disparaît parce qu'il est absolument complet, et où il ne reste en relief que la poésie musicale de l'œuvre exécutée.

M. Planté a les exquises délicatesses de la femme; il en a les nerfs. C'est ce qui fait la physionomie et le charme de son jeu. Ce jeu brille; il est pur, il est doux, il attire. Une audition de luxe comme celle qui nous a été donnée au Conservatoire ne peut avoir son pendant que dans les fêtes d'été de nos opulentes châtellenies, au milieu des fleurs, dans les haltes de chasse, ou dans les réceptions florales des parcs peuplés de marbres, de fontaines, de faunes et de déesses; lorsqu'aux heures oisives les belles femmes viennent errer sous les arbres, puis se rassembler autour du piano sous le verdoyant abri, et, là, écouter, dans l'air amoureux et les brises tiédissantes, les ineffables lamentations de Beethoven, de Schumann, de Weber, de Schubert, ou les pimpantes mélancolies de Boccherini, ce Watteau mal connu à Paris de la musique du quatuor.

Bien des étrangers s'étaient rendus à ce Concert, que présidait, en quelque sorte, madame de Mac-Mahon. Madame Carvalho, M. de Soria ont alterné avec M. Planté et ont également été applaudis par un auditoire affolé. A un moment, quinze cents gants blancs ont, en applaudissant, fait une sartarelle si formidable que nous en sommes revenu à penser à Beethoven et à nous dire : — Pourquoi le même public n'a-t-il pas accouru, avec la même ardeur, applaudir la symphonie avec chœurs? L'un n'empêchait pas l'autre; et, au lieu de dix mille francs, ce serait vingt mille que les bénéficiaires auraient à se partager.

Maurice Cristal.

Société Chorale d'Amateurs. — Le grand attrait de curiosité de la séance annuelle de la Société chorale d'amateurs, si habilement dirigée par M. Guillot de Sainbris, a été l'exhumation du *Carmen sæculare* d'Horace, mis en musique par Philidor, et qui, composé en 1779, proba-

Digitized by Google

blement à la demande de l'impératrice Catherine II, à qui il est dédié, n'avait plus été entendu à Paris depuis le Concert Spirituel de janvier 1780, où il fut accueilli avec de véritables transports, d'après la notice qu'en a donnée M. de Sainbris sur le programme du Concert. Malheureusement, l'attente du public a été trompée. Philidor, un des plus illustres maîtres du grand siècle qui vit éclore les œuvres de Monsigny, Grétry, Duni, Gluck, Piccinni, Paisiello et tant d'autres grands musiciens, sans oublier Cimarosa et Mozart, — Philidor, gêné sans doute par la poésie latine, tourmenté peut-être par l'idée que jamais le *Carmen sæculare* ne serait appelé à jouir de la popularité du *Maréchal-ferrant*, du *Sorcier*, de *Tom Jones* et d'*Ernelinde*, son chef-d'œuvre, — Philidor, enfin, n'a produit qu'une œuvre froide et décolorée, qui ne pouvait réussir, en 1874, à Paris, après l'immense effet obtenu par *le Messie*, *la Fête d'Alexandre*, et même *la Passion*, *selon saint Matthieu*. L'exécution en a été irréprochable ; mais ni la parfaite direction de M. Guillot de Sainbris, ni l'ensemble et le talent des sociétaires-amateurs, ni l'habileté des artistes de l'orchestre, n'ont pu sauver une partition aussi dénuée d'intérêt, et dont heureusement encore tout n'a pas été chanté. Pour être juste, je dois cependant signaler les deux duos « Dianam teneræ » et « Fertilis frugum », le chœur fugué « Certus undenos » et le quatuor, où l'on trouve quelques éclairs du génie de Philidor, et qui ont été fort applaudis.

La *Fille du roi des Aulnes*, de Niels W. Gade, qui est probablement le même ouvrage que la *Fille du Roi*, mentionnée par Fétis comme étant une légende danoise, est une œuvre dans le genre romantique, un peu longue, mais qui renferme de belles parties. Je citerai, entre autres, morceaux, le chœur du commencement, le *Chant du matin*, inspiration d'une grande fraîcheur, qui a produit beaucoup d'effet, et la scène « O mon enfant, sur ton front glacé ! »

Le chœur à trois voix de l'oratorio d'*Agar*, de M. Georges Pfeiffer, le cantique à trois voix d'hommes, avec solo de soprano, de M. Vaucorbeil, et la scène d'*Andromeda*, de Sarti, contemporain de Philidor, ont été couverts d'applaudissements.

Henry Cohen.

Concert de M. Roger. — Affluence énorme, trop grande même pour les salons du Grand-Hôtel. Le public tenait à témoigner à l'éminent artiste la sympathie qu'il lui a toujours inspirée. M. Roger a chanté avec un charme inexprimable et une émotion des plus pénétrantes l'ad-

Digitized by Google

mirable air de *Richard Cœur de Lion* « O Richard, ô mon roi ! » et a dû être bien heureux de l'accueil qu'a reçu son élève, M. Couturier, basse superbe, dans l'air des *Maîtres chanteurs*, de Limnander. Madame Carlotta Patti s'est aussi fait entendre à son Concert. Cette cantatrice, dont la réputation est immense, a chanté deux morceaux, dont un air varié de Proch. Il y a de tout dans ces variations, des effets de flûte, des effets de violon, je crois même des *pizzicati ;* mais, quant à des effets de voix, néant. Et cependant, on ne saurait refuser beaucoup de talent à madame Carlotta Patti ; mais l'usage qu'elle en fait est déplorable.

H. C.

Concert de mademoiselle Marie Dumas. — Mademoiselle Dumas, cette personnalité si sympathique et si tranchée, a donné une soirée musicale et dramatique intéressante au plus haut point. — Mon collègue M. Bertrand ayant écrit, dans le numéro du 1er avril de la *Chronique musicale*, une notice sur les Matinées de mademoiselle Dumas, qui fait ressortir tout ce que son talent renferme d'original, je n'ai rien à ajouter au tableau, et je me bornerai à dire un mot des artistes qui se sont fait entendre à son Concert.

M. Antonin Marmontel, dont il faudrait bien se garder de juger le talent de compositeur d'après la musique de *Pendant le bal*, improvisée au milieu d'une réunion intime, a joué le *Menuet de mademoiselle de la Vallière*, ravissante inspiration de M. A. Marmontel, de manière à le placer au premier rang de nos pianistes. Le galop déjà célèbre des *Quatre Fils Aymon*, à huit mains, pour un seul piano, par M. Lavignac, a été exécuté d'une façon entraînante par l'auteur, en compagnie de MM. Marmontel fils, Lack et Wormser. Le violoniste cubain, M. Brindis de Sala, a un jeu franc, pur et très vigoureux, trop fort peut-être par moments. Il est à regretter que madame Pauline Boutin, dont la voix et le talent sont si sympathiques, n'ait pas cette fois-ci été très heureuse dans le choix de ses morceaux. Mademoiselle Teoni, M. Jules Lefort et M. Della Rocca ont été fort applaudis.

H. C.

Concert de M. Ch. Lebouc. — Ce Concert tenait le milieu entre les Concerts classiques et les Concerts mondains. Plus classique cependant que mondain, M. Lebouc a exécuté avec MM. Lavignac et White un trio de Haydn, une élégie de sa composition, qui lui a permis de déployer

Digitized by Google

toute la belle qualité de son qu'il tire de son violoncelle, et une *Rêverie* de M. le duc de Massa, qu'il a exécutée avec madame White. Le beau duo pour piano et orgue, de M. Adolphe Blanc, dont j'ai rendu compte dans l'une de mes précédentes revues, a été merveilleusement rendu par madame Béguin-Salomon et M. Lavignac. M. Pagans et madame Barthe-Banderali ont eu l'heureuse idée de faire revivre d'anciens morceaux du plus grand mérite, tels qu'un air de Porpora, par M. Pagans, l'air de *la Querelle de Phébus et de Pan*, de Sébastien Bach, par madame Barthe, et un duo madrigalesque de Legrenzi, né en 1625. Mais par une concession au goût moderne, que le public a été loin de trouver désagréable, ces deux artistes ont chanté une sérénade aragonaise et le *Tango*, havanaise à deux voix, ainsi qu'un duettino de Mendelssohn, accompagné au quatuor, où le pizzicato des violons est de l'effet le plus original et le plus charmant.

H. C.

Concert de M. Ferraris. — M. Ferraris est un pianiste d'une individualité des plus marquantes. Absolument classique, absolument romantique, à volonté, et selon son public, il joue indistinctement les œuvres des maîtres les plus célèbres de toutes les écoles et les siennes propres, et cherche surtout à inculquer à ses élèves le goût du classique et du beau.

C'est ainsi qu'à son Concert une jeune artiste du plus grand avenir, mademoiselle Hoffmann, a exécuté avec lui un duo pour deux pianos, de Henri Herz, et une fugue, également pour deux pianos, de sa composition, — tout ce qu'il y a de plus classique, comme on voit, — et M. Ferraris a joué, avec un succès égal au grand talent qu'il y a déployé, plusieurs morceaux de lui, tels que la *Clochette*, le *Tourbillon* et une fantaisie sur le *Trovatore*, tout à fait excentrique et d'un prodigieux effet.

H. C.

Digitized by Google

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Opéra : Mademoiselle Fouquet dans *Faust*. — Opéra-Comique : Reprise des *Noces de Figaro*. — Débuts de mademoiselle Breton. — Madame Carvalho.

Dans la monographie historique placée en tête de ce numéro, M. Adolphe Jullien, qui a puisé ses renseignements aux meilleures sources, nous dit quelle a été la fortune contraire des *Noces de Figaro*, et quels furent, à travers le temps, ses défenseurs, ses critiques et ses interprètes. Il me dispense ainsi, par l'enchaînement logique des faits, de revenir sur les jugements iniques dont ce chef-d'œuvre de Mozart a été l'objet, dès son apparition en France. Je réduirai donc les proportions de cet article au compte-rendu succinct de l'exécution actuelle des *Noces de Figaro*, dont la reprise à l'Opéra-Comique est, avec le second début de mademoiselle Fouquet à l'Opéra dans *Faust*, la seule nouveauté de la quinzaine. Maigre pitance !

J'ai salué, il y a quinze jours, les premiers débuts de mademoiselle Jeanne Fouquet dans *Guillaume Tell*. Il m'a paru que la Marguerite de *Faust* n'avait pas tenu tout ce qu'avait promis Mathilde. Je ne modifie en rien mon appréciation sur les qualités de sentiment et d'expression dont la débutante est instinctivement douée. Sa voix trahit trop souvent sa volonté. C'est l'organe qui manque réellement de santé, et qui n'est pas alimenté par un souffle assez puissant. Avant de fixer l'emploi naturel dans lequel ses moyens la confinent au théâtre, j'attendrai une troisième épreuve.

Opéra-Comique. — Les Noces de Figaro. — L'attrait de la reprise des *Noces de Figaro* portait sur les débuts de mademoiselle Breton dans le rôle de Chérubin. Mademoiselle Breton vient en droite ligne du

Digitized by Google

Conservatoire. Elle en est sortie en même temps que mademoiselle Fouquet, avec un second prix de chant et un second prix d'opéra-comique. Elle est élève de Roger pour le chant et de Mocker pour l'opéra-comique.

Que vous dirai-je de la débutante? Je l'avais entendue au concours du mois d'août dernier, au Conservatoire. C'est une toute jeune fille, presque une petite fille, car en elle tout est petit, sauf la bonne volonté, qui est grande. Elle chantait l'air de Rosine du *Barbier*. Une mine éveillée, de gentilles façons, une voix fraîche, pure, tintant avec un éclat cristallin, enlevant les traits avec une agilité surprenante, trillant avec aisance, descendant chromatiquement la gamme en notes piquées, et se jouant de toutes les difficultés, voilà ce que j'avais vu, entendu et admiré en mademoiselle Breton. Je lui reprochais trop de pétulance comme chanteuse : je lui souhaitais plus de discernement dans le choix de ses ornements et de ses vocalises; mais, somme toute, elle m'avait infiniment plu.

Chérubin m'a fait regretter Rosine.

Mademoiselle Breton a l'intelligence de la scène : elle dit juste, elle joue bien. Mais sa voix, qui portait suffisamment dans la salle de la rue Bergère, est d'un volume trop mince pour celle de l'Opéra-Comique: elle n'est pas assez dense pour un vaisseau aussi vaste, et ne fait qu'y rider l'onde sonore. Elle a chanté avec goût et sentiment la délicieuse romance : *Un doux martyre me prit un jour*, et s'est fait applaudir dans le joli duo du troisième acte avec madame Carvalho. Mais, je le répète, ses moyens ne sont pas en rapport avec le cadre dans lequel ils se produisent actuellement. J'ai beau chercher dans le répertoire de l'Opéra-Comique, je ne vois aucun rôle pour elle. Mais je voudrais me tromper pourtant, car sa personne et son talent ont de la grâce et de la distinction. J'ai toujours regretté qu'il n'y ait pas dans Paris une salle de la dimension de la Renaissance, dont le directeur exploiterait un genre plus relevé que l'opérette, et donnerait asile à ces talents discrets qui feraient merveille sur une petite scène.

Quant à madame Carvalho, on peut dire d'elle qu'elle a le génie du chant. Elle est admirable dans le rôle de la Comtesse; on ne rend pas Mozart plus divinement. Mademoiselle Priola, quand elle met une sourdine à son émission de voix intempérante, est assez agréable en Suzanne. M. Bouhy est un peu lourd dans le personnage de Figaro, ce Panurge à guitare dont l'eau-forte de M. Feyen-Perrin nous représente le type dans son incarnation moderne.

Mais il est un mal qui va empirant, dans l'interprétation des œuvres dramatiques de Mozart, c'est la viciation des mouvements d'orchestre.

Digitized by Google

Dans l'opéra italien, le chant, comparé à l'orchestre, est un Etat dans l'Etat. La virtuosité de l'artiste y à sa large place. Dans la musique dramatique de Mozart, au contraire, le chant et l'orchestre constituent une double symphonie, mi-chantante, mi-concertante. De là, l'étroite obligation où sont les chanteurs et les musiciens, de se soumettre à l'empire absolu de la mesure. La première qualité des interprètes de Mozart doit être l'aveugle soumission à la discipline du rhythme. La lettre ne suffit pas sans l'esprit, j'en conviens; mais elle assure au moins une exécution passable.

Si je prête une oreille attentive à l'orchestre de l'Opéra-Comique, j'entends que le *quatuor* y fonctionne bien, parce qu'il est tenu constamment en haleine et que Mozart ne laisse ni trève ni repos aux *premiers pupitres*. Si je concentre mon attention sur les instruments plus spécialement chargés de l'accompagnement, je remarque la plus grande hésitation dans les rentrées syncopées et dans les attaques fuguées dont le style de Mozart est plein. — Je constate que par la faute des contre-basses, des bassons ou des cors, entre autres instruments révoltés, l'orchestre de l'Opéra-Comique joue sans cohésion et sans homogénéité.

Ce qui compromet tout, c'est la complaisance excessive des chefs d'orchestre pour les artistes de la scène, et ce reproche ne s'adresse pas qu'à ceux de l'Opéra-Comique.

Le bâton de mesure est à la merci des chanteurs. Il suit de là un ralentissement graduel des mouvements, tel que les chefs d'orchestre finissent par diriger un opéra comique comme un oratorio. Le fragment de symphonie qui sert à l'entr'acte du second au troisième acte a été conduit avec une lenteur inusitée. Cette fausse direction donnée à la mesure dans l'exécution des œuvres dramatiques de Mozart nous avait déjà frappé aux représentations de *Don Juan* à l'Opéra. Faure y tyrannisait l'orchestre, en introduisant des points d'orgue sur chaque note.

Nous avons déjà livré cette observation au contrôle du lecteur; et nous ne cesserons d'insister sur une épidémie qui menace la musique de Mozart jusque dans sa moëlle.

ARTHUR HEULHARD.

Digitized by Google

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

Par arrêté du ministre des beaux-arts, en date du 6 mai, madame Massart a été nommée professeur de piano au Conservatoire national de musique et de déclamation, en remplacement de M. Henri Herz, admis, sur sa demande, à faire valoir ses droits à la retraite et nommé professeur honoraire.

— Arban, n'ayant pu obtenir au Conservatoire le congé qu'il avait sollicité pour se rendre à Saint-Pétersbourg, a donné sa démission. M. Maury, son suppléant habituel, le remplace comme professeur de cornet à pistons.

— L'exercice des élèves qui a eu lieu, dimanche dernier, au Conservatoire, et qui avait attiré un nombreux public d'artistes, heureux de voir enfin reprendre ces utiles et si intéressantes séances, depuis si longtemps interrompues, malgré les prescriptions formelles du règlement de l'école. Il y a quelque chose comme quinze ans qu'on n'avait assisté à un exercice au Conservatoire. Le dernier est celui auquel avait pris part Capoul, peu de temps avant son entrée à l'Opéra-Comique, et dans lequel les élèves avaient joué *Marie*, d'Hérold.

L'exercice de dimanche était un simple concert : le programme, exclusivement composé d'œuvres classiques, était on ne peut mieux disposé, entremêlant les noms d'Haydn, de Spontini, de Mozart, de Mendelssohn, de Rossini, de Cherubini et de Weber. On peut dire que c'est l'orchestre, cet orchestre composé en partie de bambins, qui a eu les honneurs de la journée; et la façon dont il s'est acquitté de sa tâche prouve déjà la qualité des éléments fournis par les classes. Il est certain que la symphonie en *si* bémol a été dite avec une chaleur, un entrain, une verve, un ensemble qu'on trouverait dans bien peu d'armées symphoniques. Tous les jeunes instrumentistes se sont également distingués dans l'accompagnement à orchestre de divers morceaux du programme, et M. Deldevez a dû s'estimer heureux et fier d'avoir obtenu de tels résultats.

Digitized by Google

La classe vocale d'ensemble de M. Jules Cohen s'est aussi distinguée d'une façon toute particulière dans le *Gloria* de la messe de Rossini, qui a été rendu avec un grand éclat et une rare vigueur. Un baryton déjà bien formé, M. Manoury, mérite des éloges pour le style qu'il a apporté dans l'air de *Fernand Cortez*, et le jeune ténor Vergnet, que nous avons entendu cet hiver dans les concerts, s'est fait légitimement applaudir dans celui des *Abencerrages*, de Chérubini. Enfin, une jeune pianiste, mademoiselle Poitevin, a obtenu un vrai succès en exécutant, avec une grâce délicate et une grande finesse de doigté, l'andante et le *scherzo* du trio en *ré* mineur de Mendelssohn, dans lequel elle avait pour partenaires MM. Brindis et Loeb.

Voilà décidément le Conservatoire en bon chemin. Espérons que ce premier concert n'est que le prélude de toute une série de séances auxquelles il sera facile d'apporter un intérêt toujours croissant, étant donné les excellentes études que l'on fait aujourd'hui, rue Bergère, sous la haute et sérieuse direction de M. Ambroise Thomas. (A. Pougin. — *Le Ménestrel.*)

— Voici l'ordre dans lequel auront lieu, cette année les épreuves et les jugements du grand concours de composition musicale :

Concours d'essai : entrée en loges, le samedi 16 mai à dix heures du matin, au Conservatoire. Sortie, le jeudi 21, à dix heures du soir.

Jugement du concours d'essai : samedi 23.

Concours définitif : entrée en loges, le samedi 30 mai, à dix heures du matin, au Conservatoire. Sortie, le mardi 23 juin, à dix heures du soir.

Jugement préparatoire : vendredi 3 juillet, au Conservatoire.

Jugement définitif, par toutes les sections réunies de l'Académie des beaux-arts, samedi 4 juillet, au palais de l'Institut.

Les concurrents peuvent se faire inscrire pour le concours d'essai jusqu'au 13 mai inclusivement, au secrétariat du Conservatoire de musique.

— Notre collaborateur M. Adolphe Jullien avait déjà publié, l'année dernière, à la *Revue de France*, deux articles composés en entier avec des documents inconnus, trouvés par lui aux Archives de l'État, et remplis de révélations sur les menées occultes qui troublaient les coulisses de l'Opéra et celles du monde officiel, à la fin du siècle dernier. Il vient de donner, dans le même recueil, un nouveau travail, puisé aux mêmes sources secrètes, et qui complète cette série de recherches entreprises aux Archives nationales. Il est intitulé : *Un Mariage à l'Opéra au siècle dernier*. C'est l'histoire de l'union légitime du séduisant ballerin Dauberval, qui avait fait tourner tant de têtes féminines et que la légende galante donnait comme le rival heureux du roi auprès de la Dubarry, avec la jeune danseuse mademoiselle Théodore, plus éprise de philosophie que de son art, et formée à l'école de Jean-Jacques, auquel elle avait demandé une règle de conduite avant d'entrer à l'Opéra. Cet article, avant d'aboutir au mariage, offre un récit piquant de l'existence accidentée des deux époux. D'une part, les bonnes fortunes de Dauberval, sa fatuité cynique, la souscription ouverte en sa faveur par la Dubarry, sa lettre d'une impertinence galante à la favorite, sa maladie qui mit en émoi tout Paris ; d'autre part, le brillant début de mademoiselle

Digitized by Google

Théodore, la lettre que lui adressa Rousseau, son duel avec mademoiselle de Beaumesnil, sa rupture avec le ministre et le surintendant des Menus, sa fuite au château de Poinchy, chez Dauberval, son emprisonnement à la Force, ses discussions acerbes avec le ministre, sa mise en liberté, etc..., son mariage — enfin ! — avec Dauberval et leur retraite à Bordeaux, où les deux époux conquirent la faveur et l'estime publiques par leurs talents et leur édifiante union.

— Pendant les dernières saisons du carnaval et du carême, on a représenté quatorze opéras nouveaux sur les scènes d'Italie. En voici les titres et les noms des auteurs :

La contessa di Mons, seria, du maestro Lauro Rossi. — *Tripilla*, opéra-buffa, du maestro Lussi.— *La Moglie per un soldo*, buffa du maestro Migliaccio. — *Zorilla*, du maestro Nani, à Malta. — *La Cantante* du maestro Cipollone, à Sulmona. — *Maso il Montanaro*, du maestro Caracciolo, à Bari. — *I Lituani*, de Ponchielli, à la Scala de Milan. — *Il Caligola*, du maestro Braga, au même théâtre. — *Il Duca d'Atene*, du maestro Bacchini. — *La Capricciosa*, du maestro Valentin, et *l'Idolo Cinese*, de trois maestri, à Florence. — *Carmela*, de Luigi del Corona, au théâtre Manzoni di Pistoia. — *Salvator Rosa*, de Gomes, au Carlo Felice de Gênes, et *Bianca Orsini*, de Petrella, à San-Carlo de Naples.

— Dans sa séance du 6 mai, le Cercle de la Critique musicale et dramatique a renouvelé son bureau ainsi qu'il suit :

M. de La Rounat, président.
M. Adolphe Nibelle, vice-président (section musicale).
M. Gustave Bertrand, vice-président (section dramatique).
Secrétaire, M. Eugène Tassin, qui succède à notre excellent confrère Raoul de Saint-Arroman.

— Un concours de composition musicale est ouvert à Lille à l'occasion des fêtes du couronnement de Notre-Dame-de-la-Treille. Deux prix seront décernés :

Le premier, de 1,000 francs et une médaille d'or ; le second, de 500 francs, et une médaille de vermeil.

Le Comité catholique, 31, rue Négrier, à Lille, enverra aux compositeurs qui en feront la demande la cantate à mettre en musique, et les conditions du concours.

— Madame Elwart, femme de l'éminent professeur au Conservatoire, vient de mourir. — *La Chronique musicale* s'associe de tout cœur à la perte cruelle qui frappe son collaborateur.

— Mongini, qui a parcouru avec éclat les scènes italiennes, et qui a chanté l'hiver passé à Paris, est mort à Milan. Il avait créé au Caire le rôle de ténor dans *Aïda*, et cette création avait été pour lui un grand succès. Mongini n'était âgé que de quarante-cinq ans.

Digitized by Google

— M. Arthur Heulhard se rend à Milan, où il assistera à l'audition de la *Grande Messe* composée par Verdi pour l'anniversaire de la mort du grand poète italien Manzoni. Les exécutants, chœurs et orchestre, sont recrutés parmi les grands artistes italiens, qui ont voulu tous participer à cette solennité. Milan sera le 22 mai le rendez-vous de l'Italie artistique. Notre directeur fera pour les lecteurs de la *Chronique musicale* un compte rendu spécial.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — Ce soir, reprise des *Huguenots*, ainsi distribués

Valentine	Mes	Gueymard.
Marguerite		Marie Belval.
Raoul	MM.	Villaret.
Nevers		Lassalle.
Marcel		Belval.
Saint-Bris		Gailhard.

Belval a redemandé le rôle de Marcel, qu'avait repris M. Menu, pour assister au début de sa fille.

L'intérêt de cette reprise porte principalement sur les débuts de mademoiselle Belval, dont le talent a été très apprécié, au Théâtre-Italien, dans *Sémiramide.*

Italiens. — La clôture annuelle a eu lieu le 5 mai.

Opéra-Comique. — *Le Pardon de Ploërmel* vient d'être mis à l'étude.

— M. Du Locle va donner, du 1er au 15 juin, des auditions de la *Grande Messe*, composée par Verdi, et qui doit être chantée à Milan, le 22 mai, à l'occasion de l'anniversaire de la mort de Manzoni, le poëte national italien. Un traité a été signé avec quatre grands artistes italiens, qui doivent venir à Paris exécuter la *Messe de Manzoni.* La propriété de la nouvelle œuvre de Verdi a été acquise par M. Léon Escudier.

Variétés. — Les Variétés ont reçu *le Chignon d'or*, opéra-bouffe de M. Tréfeu, musique de M. Jonas, joué l'an dernier à Vienne avec un grand succès.

Renaissance. — Le théâtre de la Renaissance donne *Gentil-Bernard*, avec Mlle Scriwaneck. Puis viendra l'opéra-bouffe en trois actes de MM. Clairville, Busnach et Litolff, *les Deux Diablesses*, qui sera la transformation de l'opéra-féerie *la Belle au Bois dormant.* Les principaux morceaux de la partition de

Digitized by Google

Litolff ont été intercalés dans la pièce refaite. Le reste sera nouveau, et écrit dans le genre bouffe. L'ouvrage est réduit à trois actes.

Bouffes-Parisiens. — Par suite d'une indisposition de M. Jacques Offenbach, la première représentation de *Bagatelle* est différée de quelques jours.

Folies-Dramatiques. — Quelques journaux ont annoncé la reprise de *la Fille de madame Angot*. C'est une erreur. Le succès mérité de *la Belle Bourbonnaise* est loin d'être épuisé, et on répète actuellement les rôles en double.

Porte-Saint-Martin. — *Les Deux Orphelines*, plus que centenaires, vont bientôt céder l'affiche au *Pied de mouton.*

Concert des Champs-Elysées. — Le Concert des Champs-Élysées, dirigé par M. de Besselièvre, a fait sa réouverture. L'orchestre, sous la direction de M. Cressonnois, est, comme toutes les années, remarquable d'entrain.

Pour l'article *Varia :*

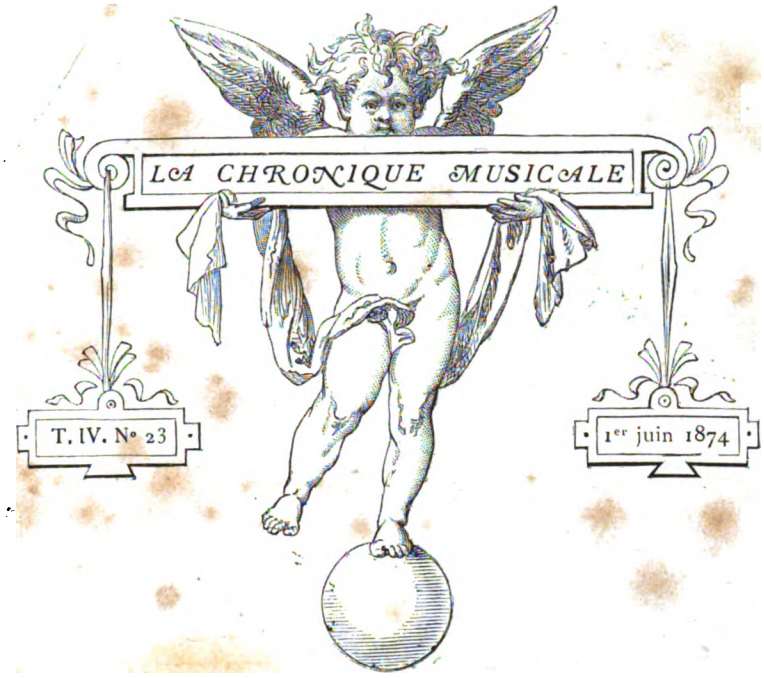
Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.

Digitized by Google



PARTANT POUR LA SYRIE

HISTOIRE D'UN PSEUDO-CHANT NATIONAL

Au mois d'octobre de l'année dernière, les journaux suisses annoncèrent la mort d'un artiste qui s'était retiré à Berne dans ces dernières années, dont le nom était depuis longtemps tombé dans l'oubli, et qui cependant, à l'époque de sa jeunesse, n'avait point été sans quelque talent et avait joui d'une certaine réputation. Il n'y aurait peut-être guère lieu, aujourd'hui, de s'occuper de cet artiste, qui s'appelait Louis-François-Philippe Drouet, et qui fut, il y a plus d'un demi-siècle, un flûtiste distingué, si une circonstance particulière ne le rendait digne de quelque attention.

Le fait en question consiste en ceci : que Drouet serait le véritable auteur de la musique de la trop fameuse romance : *Partant pour la*

Digitized by Google

Syrie, dont le second empire avait fait en quelque sorte sa *Marseillaise*. Il n'y a plus à douter que ce chant, faussement attribué par la tradition bonapartiste à la reine Hortense, n'a jamais été écrit par elle, du moins en ce qui concerne la musique; sous ce rapport, il lui a été maintes fois contesté, et, entre autres auteurs auxquels il a été attribué, il faut surtout citer Dalvimare, le harpiste célèbre, qui fut professeur de l'impératrice Joséphine et membre de la musique particulière de Napoléon Ier. C'est en Allemagne, je crois, que le nom de Drouet fut prononcé pour la première fois à ce sujet, et lors de la mort de cet artiste, un de nos confrères de Bruxelles, le *Guide musical*, publiait les lignes suivantes : — « On sait généralement peu que Drouet est le père de la fameuse romance *Partant pour la Syrie*. Le *Lexicon der Tonkunst* de Schilling renferme des détails très piquants sur cette partie de la vie de Drouet, détails que Fétis, dans sa *Biographie universelle des musiciens*, a cru bon de laisser dans l'ombre. » C'est à Drouet lui-même, comme on le verra tout à l'heure, que nous nous adresserons pour connaître ces détails, très piquants en effet. Mais, auparavant, il n'est pas inutile de rappeler rapidement ce qu'il fut.

Fils d'un barbier français établi à Amsterdam et qui avait épousé une Hollandaise, il était né dans cette ville en 1792. Un musicien qui se faisait raser chez son père, et qui l'avait pris en affection à cause de sa gentillesse et de son intelligence, lui fit un jour cadeau d'une petite flûte et essaya de lui faire jouer de cet instrument; l'enfant était à peine âgé de quatre ans, et montra tant de bonne volonté et de dispositions naturelles que cet artiste se chargea de son éducation musicale. Le jeune Drouet fit des progrès rapides, et devint en peu de temps un flûtiste assez habile. Un peu plus tard, il fut amené à Paris par ses parents, et entra au Conservatoire pour perfectionner son talent, en même temps qu'il travaillait la composition avec Méhul et Reicha. Une notice que j'ai sous les yeux dit qu'il fut, à cette époque, attaché à la reine Hortense en qualité de « secrétaire musical », et ajoute — je ne sais si c'est avec malice — « qu'il avait alors vingt ans, et que c'était un des plus jolis garçons de Paris. » Le fait peut être exact, mais il est certain que les relations — au moins musicales—de Drouet et de la jeune reine dataient déjà de plusieurs années à cette époque, et qu'elles avaient commencé en Hollande.

Vers 1813, Drouet commença à se faire entendre dans les concerts, et se fit une brillante réputation. Après la Restauration, il fut appelé à faire partie de la musique de la chambre de Louis XVIII en qualité de première flûte; mais il quitta bientôt la France pour se rendre à Londres, où il obtint de grands succès. L'accueil qu'il reçut en cette ville l'ayant décidé

Digitized by Google

à s'y fixer, il y établit une fabrique de flûtes d'un nouveau modèle. Cette entreprise n'ayant pas réussi, il fut obligé de s'éloigner de l'Angleterre en 1818. Il retourna alors en Hollande, occupa pendant une année le poste de chef d'orchestre de l'Opéra français de La Haye, puis parcourut presque toute l'Europe en donnant des concerts, et visita successivement la Russie, toutes les parties de l'Allemagne, la Belgique, la Suisse et l'Italie. Il faisait surtout preuve, paraît-il, d'un grand talent dans l'exécution des œuvres classiques, et se faisait remarquer par la beauté du son qu'il tirait de son instrument, par son sentiment pathétique, par la pureté de son style, et par sa manière de phraser.

Comme beaucoup d'artistes, Drouet avait l'humeur voyageuse. De retour en France en 1828, il fit, l'année suivante, un nouveau et court séjour en Angleterre, retourna ensuite en Allemagne par la Belgique et la Hollande, revint une troisième fois à Paris en 1832, s'y maria, puis parut se fixer en Suisse. En 1840 pourtant, il entra comme maître de chapelle à la cour du duc de Saxe-Cobourg. Il conserva ces fonctions pendant plus de quinze années, resta encore quelques années en Allemagne, et enfin s'établit décidément en Suisse, où il est mort.

Drouet a beaucoup composé pour son instrument. Outre une Méthode de flûte, publiée par lui avec texte français et allemand, il a écrit des concertos, des duos et trios pour flûtes, des duos pour flûte et piano, des fantaisies et thèmes variés avec accompagnement d'orchestre, et un grand nombre de morceaux de genre. C'était, en somme, un artiste fort habile et fort distingué, qui eut son heure de quasi-célébrité, et dont les succès en Europe furent retentissants et prolongés.

Quant à la reine Hortense, on sait qu'elle avait, sinon des aptitudes, du moins des prétentions musicales. Elle chantait, dit-on, agréablement, et elle donna sous son nom plusieurs romances dont elle passait pour avoir écrit, et les paroles, et la musique. Fétis, qui lui a consacré un article dans sa *Biographie universelle des musiciens*, a écrit sur elle les lignes suivantes : « Plantade avait été le maître de chant de la reine Hortense lorsqu'elle était au pensionnat de madame Campan : elle acquit par ses leçons un talent distingué, particulièrement dans l'art de chanter la romance. Douée d'un heureux instinct mélodique, elle a composé de jolies pièces de ce genre, au nombre desquelles on remarque celle qui commence par ces mots : *Partant pour la Syrie*. Cette romance, qui eut un succès de vogue vers 1810, est devenue populaire en France depuis 1852. »

Cette romance, qui ne dut évidemment sa célébrité qu'au nom de son auteur, vrai ou présumé, — car c'est une mélodie banale et une fort mé-

Digitized by Google

diocre composition — n'a pas été écrite en France, et vit le jour en Hollande. J'ai dit que c'est à Drouet lui-même que je m'adresserais pour avoir des détails à ce sujet, et c'est ce que je vais faire. Drouet a publié il y a quelques années, dans un journal allemand, des Mémoires ou des fragments de Mémoires écrits par lui. Je n'ai point ce journal à ma disposition, mais j'ai sous les yeux trois numéros d'un journal spécial de Chicago, *the Musical Independent* (numéros de novembre et décembre 1872 et janvier 1873), dans lequel se trouve une traduction anglaise de la partie des Mémoires de Drouet qui a trait à *Partant pour la Syrie.* Je vais me servir de cette traduction pour faire connaître les faits révélés par lui à ce sujet, et donner l'historique du long et laborieux enfantement de cette romance (1).

On sait que la reine Hortense, qui vivait en mésintelligence presque continuelle avec son époux, le roi Louis, résidait la plupart du temps à Paris, et n'allait que rarement en Hollande. Pendant les rares séjours que, de loin en loin, elle faisait à la cour d'Utrecht, son passe-temps favori était d'essayer à mettre en musique des vers que, généralement, elle avait elle-même écrits. « Comme elle était, dit Drouet, absolument ignorante des règles de la composition et même de la notation, elle suivait en cela son caprice, et cherchait ces mélodies en fredonnant et en faisant des roulades. Mais comme elle était même incapable de transcrire correctement ces mélodies, elle m'envoya chercher un jour pour mettre ses idées sur le papier et leur donner une forme à peu près acceptable. C'est en 1807 que je reçus, pour la première fois, l'ordre de venir auprès de la reine, dans son appartement particulier ; je n'avais alors que quinze ans, et je parlais librement, en vrai Hollandais. Elle me montra quelques vers faits par elle, et que voici :

(1) « ..... Drouet a été aussi le secrétaire musical de la princesse Pauline, sœur de l'empereur Napoléon. Cette princesse composait des romances, mais elle ne savait pas les écrire, et Drouet était chargé de cette tâche. La vie de la princesse Pauline a été assez commentée par les fabricateurs de Mémoires, mais non point de telle façon qu'il n'y eût point quelque obscurité dans les détails. On en peut dire autant en ce qui concerne Drouet. Parfois il était appelé vers une heure de l'après-mid chez la princesse, celle-ci se trouvant encore au lit; elle fredonnait quelques notes. « Comment trouvez-vous cela, monsieur Drouet? — Charmant, princesse. — Vrai« ment: Mettez-le donc sur le papier. » — Et Drouet écrivait aussitôt quelque chose de ses propres idées, car la princesse ignorait absolument ce qu'il y avait à faire de trois ou quatre modulations dont se compose une romance. Drouet occupa aussi les fonctions de secrétaire musical de la reine Hortense, et ce serait sous la dictée de la reine qu'il aurait écrit la romance : *Partant pour la Syrie.* Drouet n'a pas été récompensé, ainsi qu'on l'a dit, de tout le temps qu'il a consacré à la reine. » (*Universal-Lexicon der Tonkunst.* Supplementblatt, von G. Schilling.—Stuttgart, 1841.) Schilling tenait ses renseignements de Drouet en personne.

Digitized by Google

Partant pour la Syrie
Le jeune et beau Dunois
(Rrr-ra ta plan !)
Venait prier Marie
De bénir ses exploits.
Faites, reine immortelle,
Lui dit-il en partant,
Qu'aimé de la plus belle
Je sois le plus vaillant.
(Rrr-ra ta plan!)

« Elle était assise devant une table, et, essayant de chanter quelques notes, elle aurait bien voulu trouver une mélodie qui s'adaptât sur ces paroles. Tout en s'occupant de cela, elle mangeait du sucre candi et arrangeait de certaine façon un paquet de cartes étalées devant elle. C'était à moi maintenant de construire une romance ou une ballade avec les quelques notes qu'elle venait de chanter, ou plutôt de composer moi-même une mélodie en me servant des fragments inventés par la reine. C'est ainsi qu'est né l'air bien connu : *Partant pour la Syrie.*

« Si cette petite ballade avait été publiée comme étant l'œuvre d'un obscur garçon de quinze ans, elle aurait passé sans doute inaperçue; mais venant de la reine Hortense, elle fut bientôt l'objet de l'admiration générale, et chacun voulut l'avoir. Le succès fut immense, et *Partant pour la Syrie* devint pour l'empire ce que la *Marseillaise* avait été pour la République. »

Ce qui suit est un peu délicat; mais on voudra bien se souvenir que c'est Drouet qui parle, et que ceci n'est qu'une simple traduction :

« Comme j'avais entendu rapporter une foule de jolies et alléchantes historiettes concernant la reine, je me sentis absolument comme chez moi en sa présence. A peine avais-je fini de noter la mélodie, que je fus assez hardi pour lui dire : — « Vous battez les cartes, madame? Vous êtes « donc devineresse? Mais, puisque j'ai noté les airs que vous n'eussiez « pu écrire vous-même, ne voudriez-vous point reconnaître ce service « en me disant la bonne aventure? » La reine, à ces paroles, fronça d'abord les sourcils, puis réfléchit un moment en me regardant avec sévérité. Je soutins son regard, ignorant alors ce que l'étiquette exigeait d'un simple mortel : ne parler que les yeux baissés aux têtes couronnées, et se borner à répondre sans jamais interroger.

« Elle se décida pourtant bientôt, et me dit en souriant : «—Eh bien, « mon enfant, je vais vous satisfaire; asseyez-vous et écoutez bien ce « que je vais vous dire. Seulement gardez-vous bien de rien répéter à

Digitized by Google

« personne, pas même à quelqu'un de votre famille, de ce que je vous « révèlerai, parce que cela irriterait les Parques et qu'il vous arriverait « précisément le contraire de ce que je vais vous prédire. » La reine se mit alors à battre les cartes, en prenant un air sérieux ; puis sa physionomie s'éclaircit, et elle me prédit un avenir des plus heureux. Elle omit pourtant de m'annoncer ce qui devait m'arriver un moment après, c'est-à-dire que je me brûlerais les mains en essayant de la sauver des flammes.

« Tandis qu'elle parlait, en effet, une bougie allumée (dont elle venait de se servir pour cacheter une lettre à l'amiral V.....) tomba sur sa robe, et les flammes l'enveloppèrent en un instant. Je me précipitai à ses pieds, et, l'étreignant avec force, j'étouffai le feu avec mes mains, non sans me brûler cruellement. — « Pauvre enfant ! » s'écria la reine. « Comme vous vous êtes brûlé pour me sauver ! Sans vous j'aurais été « perdue, brûlée vivante ! Et je n'oserai pas même en parler, car per- « sonne ne doit savoir que j'ai écrit et cacheté une lettre. »

« En me plaignant ainsi, elle examinait mes mains, soufflait dessus, et les frottait doucement avec du cold-cream. Et comme elle me recommandait de nouveau de ne rien dire de cet accident : — « Mais comment « allez-vous faire ? ajouta-t-elle. Vous devez jouer demain soir devant le « roi, et vous avez promis de jouer après-demain au concert de Rode. « Comment pourrez-vous vous servir de vos doigts, si terriblement « brûlés ? » — « Soyez sans inquiétude, Majesté, répondis-je, je vous « obéirai, en ne parlant à personne de cet événement. Je ferai dire à la « cour qu'un abcès venu à l'un de mes doigts me met dans l'impossibilité « de jouer ; de plus, je tousserai comme un poitrinaire, et le roi, qui me « dit toujours que je travaille trop, que je mange trop peu, que je suis « sec et jaune comme une momie, et que je n'ai plus qu'un an à vivre, le « roi croira que je suis très malade. Il m'enverra, comme d'habitude, « une boîte de pastilles, un sac de gruau d'avoine et une bouteille de « madère. Je donnerai les pastilles aux servantes, mon poney mangera « l'avoine, et, quant au madère, mon père s'en régalera. Dans huit jours, « mes brûlures étant guéries, je pourrai jouer à la cour. Le roi me « demandera alors si j'ai mangé les pastilles et avalé chaque matin une « cuillerée de madère ; je répondrai affirmativement, et Sa Majesté « croira qu'elle m'a encore une fois sauvé la vie. Mais, ajoutai-je, je « croyais, madame, qu'on devait toujours, et en toute chose, commencer « par le commencement. Serait-il possible que je me fusse trompé ?

— « Assurément non, répliqua la reine, et l'on doit toujours, en effet,

Digitized by Google

« commencer par le commencement. Mais que signifie cette étrange « question ?

« — Pourquoi alors, lorsqu'elle me disait si obligeamment ma bonne « aventure, Votre Majesté ne m'a-t-elle pas prédit tout d'abord la *mau-* « *vaise* aventure qui vient de m'arriver ? »

« La reine rougit avec quelque embarras, puis elle répondit : — « Mais « monsieur, il faut que vous sachiez qu'on ne peut prédire que ce que « disent les cartes. Ensuite, j'ai remarqué que vous avez coupé beau- « coup trop haut. Ce n'est pas cela, et il faut couper plus au milieu. « D'ailleurs, ces cartes ne sont pas bonnes ; elles viennent de Bruxelles, « où l'on ne sait rien faire, si ce n'est de la dentelle. J'en ferai venir « d'autres de Paris, et je vous montrerai comment il faut couper et ce « qu'il faut penser. Alors, vous verrez. »

Cette petite scène eut des suites presque graves. Drouet raconte qu'en quittant la reine il entendit le roi, qui entrait chez elle, manifester à haute voix son étonnement d'une odeur de brûlé qu'il disait sentir, et il affirme que le lendemain, et sans que l'on sût pourquoi, la reine partait de grand matin pour Paris. Peu après, il fut mandé à la cour, ce qui n'avait pas lieu de l'étonner, Drouet étant, comme artiste, au service du souverain, auquel d'ailleurs, quoique tout enfant, il avait donné des leçons de musique avant que celui-ci montât sur le trône.

« Aussitôt que le roi fut seul avec moi, dit-il, il m'engagea obligeamment à m'asseoir, et m'adressa quelques questions au sujet de ce qui s'était passé dans le boudoir de la reine, en ma présence, la veille de son départ. Je lui répondis simplement que j'avais écrit sur les paroles : *Partant pour la Syrie*, une mélodie que la reine m'avait dictée, et que, ma tâche remplie, j'avais obtenu la permission de me retirer. Je réussis à éluder les questions que le roi me posa successivement à ce sujet, et lorsqu'il vit qu'il ne pourrait rien obtenir de moi par la crainte qu'il semblait vouloir m'inspirer, il changea de ton et voulut essayer s'il réussirait mieux par la douceur et la grâce. — « Vous souvenez-vous, « me dit-il, monsieur Drouet, du temps où vous me donniez des leçons? « Vous n'étiez alors qu'un petit garçon, et pourtant vos leçons n'étaient « vraiment pas mauvaises. Vous me grondiez quand je faisais des fautes « ou que je ne phrasais pas bien, et vous me menaciez de ne plus revenir « si je ne travaillais pas mieux. Vous en souvenez-vous? — Certai- « nement, Sire, répliquai-je en faisant la révérence, je n'oublierai « jamais ce plaisir. — Ah ! mon ami, voici que vous parlez comme « un vieux courtisan, et vous n'êtes encore qu'un enfant. »

« Le roi voulut alors recommencer à me questionner sur les faits tou-

Digitized by Google

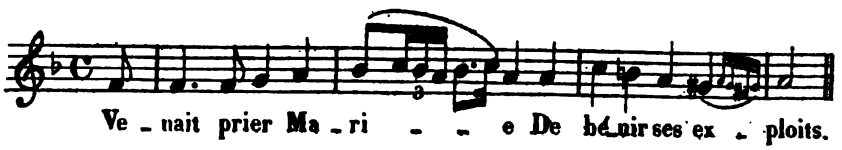
chant la journée de *Partant pour la Syrie*, mais en vain, naturellement. Alors, il me salua gracieusement de la main, et me congédia. »

Ceci amena la disgrâce de Drouet. Le lendemain de cet entretien, un grand concert avait lieu à la cour, dans lequel il devait exécuter une de ses compositions. Il s'y rendit; mais, lorsqu'on remit au roi le programme de la soirée, celui-ci, avec un crayon, effaça le nom de Drouet et le titre du morceau qu'il devait jouer. Quand vint le tour de ce morceau, et que les invités apprirent que le roi l'avait rayé du programme, l'étonnement fut unanime, et se manifesta par de longs chuchotements.

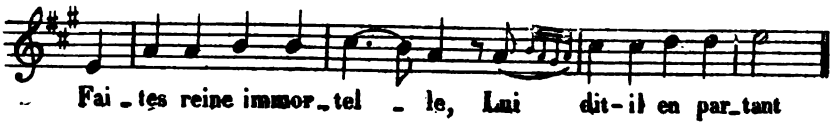
Nous passerons sous silence certains détails relatifs à cette disgrâce, et qui n'ont pas trait directement à notre sujet, et nous reprendrons le récit de Drouet au moment où il recommence à parler de *Partant pour la Syrie*.

« Pour finir, dit-il, je veux raconter comment la reine Hortense, en mangeant du sucre candi, en jouant aux cartes et en se regardant dans la glace, composait : *Partant pour la Syrie*, et comment je transcrivais cette romance sur le papier. La reine, en faisant le tour de sa chambre, commença à chanter ainsi :

« Quelques minutes après, elle recommença à faire des roulades, et en même temps elle changea de ton :



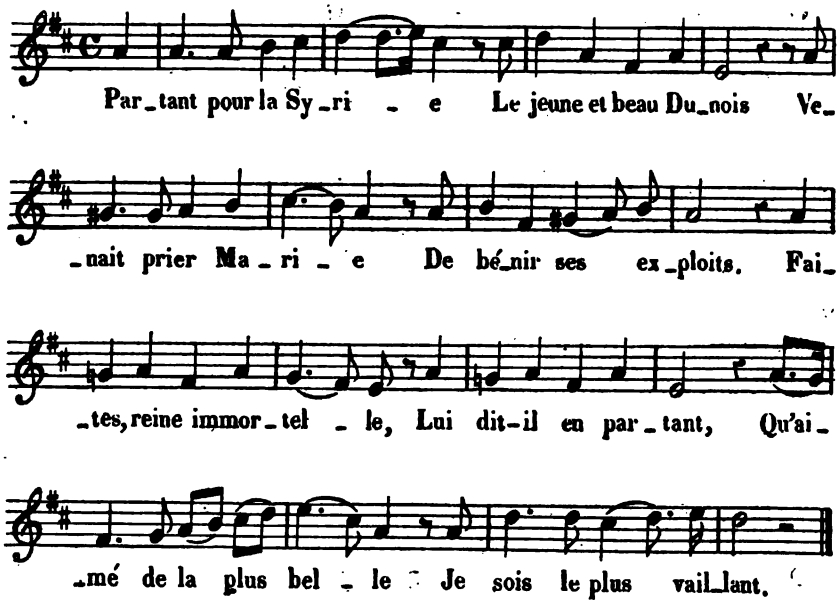
« Un instant après, elle reprit, encore dans un autre ton :



Digitized by Google

« Enfin, elle finit comme suit :

« Nous avons vu qu'immédiatement après l'accident dont j'ai parlé un petit malentendu matrimonial s'était produit entre la reine et son royal époux, et qu'elle quittait précipitamment la Hollande, sans plus songer à sa romance. J'avais emporté les quelques fragments de mélodies qu'elle m'avait fait écrire sous sa dictée, et, une fois rentré chez moi, j'avais définitivement arrangé l'air de la façon que voici :



On voit que Drouet ne se servit guère, pour écrire *sa* romance, des fragments mélodiques que lui avait dictés la reine; il s'en tint en quelque sorte au style, à l'allure générale des phrases qu'elle lui avait chantées, et, que ce fût involontaire ou cherché de sa part, il reproduisit assez fidèlement cette allure et ce style, si souverainement poncifs et banals. On remarquera que dans la version complète qu'il donne ici, la dernière période, qui comprend les deux derniers vers, n'est point répé-

Digitized by Google

tée, comme on l'a fait depuis, en la terminant la première fois sur la médiante, répétition si agaçante et si insupportable. De plus, on pourra observer que la reine Hortense avait la mémoire assez meublée, musicalement parlant, et que son inspiration pêchait un peu par la nouveauté. Pour ne citer que deux réminiscences, on peut signaler le début du troisième fragment : *Faites, reine immortelle*, qui est directement emprunté à la *Marseillaise*, et la fin du quatrième, qui reproduit, au contraire, la chute du *Chant du Départ*.

Revenons maintenant au récit de Drouet.

« Je terminai cette romance, dit-il, avec l'accompagnement, en moins d'une heure. Quelques mois après, la reine étant revenue en Hollande pour quelques jours, et m'ayant fait prier de me rendre auprès d'elle avec la composition que j'avais écrite sous sa dictée, je m'empressai de lui obéir. Après avoir essayé la romance, et à force de l'étudier, elle parvint enfin à la savoir. C'est à peine si elle connaissait ses notes, et, lorsqu'il lui arrivait de faire une faute, elle s'écriait : — « Comme j'ai peu « de mémoire! J'ai composé cette romance et je vous l'ai dictée; je de- « vrais assurément la savoir. Mais j'ai à penser à tant de choses!... »

« Puis, tout à coup : — « Dites-moi, monsieur Drouet, est-ce bien là « l'air que vous avez transcrit pour moi? — Note pour note, madame. « — C'est que je ne voudrais point, mon ami, acquérir une réputation « aux dépens d'autrui. Êtes-vous bien sûr que vous ne m'avez pas aidée « un peu? — Oh! Votre Majesté a un tel talent musical, qu'elle n'a « pas besoin de la faible assistance des autres. Si j'avais substitué mes « idées aux vôtres, c'eût été priver une couronne de ses diamants, pour « en mettre de faux à la place. — Vous avez toujours quelque chose « d'aimable à dire, monsieur Drouet. »

Drouet, on le voit, faisait de l'esprit à bon marché. Mais laissons-le terminer.

« La reine me pria alors de lui faire faire quelques copies très soignées de sa romance. Je les fis faire en effet, et les payai quarante florins, que Sa Majesté oublia de me rembourser. Voici donc mes profits en cette affaire : Pour avoir écrit cette romance et m'être brûlé les mains, j'avais reçu un peu de cold-cream, et le roi me doit encore les dix derniers mois de mon service à la cour, en l'an 1810.

« La romance *Partant pour la Syrie* devint le chant populaire de la France en 1848 ; elle marqua le règne de Louis-Napoléon Bonaparte, le fils de la reine Hortense, le prisonnier de Ham, le fugitif d'Amérique en Angleterre, le président et le second empereur des Français. Toutes ces

Digitized by Google

choses-là, la reine avait oublié de me les prédire lorsqu'elle consultait pour moi les cartes en 1807. »

Il ne m'a pas semblé inopportun de rappeler, d'après Drouet, l'enfantement et les origines de *Partant pour la Syrie*. A moins que cet artiste n'ait voulu se rendre coupable, sur ses vieux jours, d'une immense mystification, à laquelle il n'avait d'ailleurs aucun intérêt, son amour-propre n'ayant que médiocrement lieu d'être flatté de la composition qu'il s'attribue, je pense qu'on peut tenir pour exacts et vrais les détails circonstanciés qu'il donne à son sujet. En tous cas, ces détails m'ont paru assez intéressants pour n'être pas ignorés en France.

ARTHUR POUGIN.

Digitized by Google

LE RÉALISME

DANS

L'OPÉRA-COMIQUE AU XVIII SIÈCLE [1]

VADÉ

1720 — 1757.

La complaisance excessive de Vadé, ses veilles, ses travaux, et les plaisirs de toute espèce auxquels il s'abandonnait sans retenue, avaient gravement compromis sa santé. Le jeu et la table ne lui étaient pas indifférents; enfin, il abusait de son tempérament, qui était robuste.

« J'ai su par un de ses amis, — dit Fréron, — que, dans le cours de six années consécutives qu'ils avaient demeuré ensemble, il n'était jamais rentré qu'à trois ou quatre heures du matin. Il commençait à reconnaître les égarements et les dangers de sa conduite; il se proposait d'être plus sage, plus sédentaire et plus laborieux. Ces heureuses dispositions se sont développées à sa dernière heure, et il est mort dans des sentiments très chrétiens, le lundi, 4 juillet 1757, sur les cinq heures du soir (2). »

« Il fut enterré à Saint-Germain-l'Auxerrois. Il était âgé de trente-sept ans et demi (3).

« Le Vaudeville, cet enfant de la franchise et de la gaieté nationale,

(1) Voir les numéros des 1er janvier, 15 février et 15 mai.

(2) Fréron : *l'Année littéraire*, 1757. — T. IV, p. 355 et 351.

(3) Vadé avait laissé son nom à une fille naturelle qui débuta dans la tragédie au Théâtre-Français, en 1776, et qui mourut, en 1780, d'une fluxion de poitrine.

Digitized by Google

est mort avec ce poète naïf, » écrivait alors Monnet ; et il ajoute : « La mort de M. Vadé fut pour moi une perte irréparable qui, jointe à ma mauvaise santé, m'obligea de quitter ma direction (1).

Vadé laissait encore plusieurs comédies et quelques opéras-comiques inédits.

La Canadienne, comédie en un acte, en vers, ne fut jamais représentée ; mais elle a été imprimée, et n'offre rien de bien saillant.

Ses deux opéras-comiques, *le Mauvais Plaisant* et *la Veuve indécise*, parodie de *la Veuve coquette*, ancien acte d'opéra, ne furent représentés qu'après sa mort ; le premier, le 17 août 1757 ; le second, le 24 septembre 1759.

« *Le Mauvais Plaisant, ou le drôle de corps*, n'aurait pas dû être représenté. L'auteur n'avait fait que l'ébaucher, et ne l'aurait sûrement pas donné tel qu'on l'a trouvé à sa mort. La pièce n'était pas finie ; il y manquait quatre ou cinq scènes ; les autres n'étaient ni liées, ni retouchées ; en un mot, c'était un croquis plutôt qu'une pièce. On l'a fait achever et arranger par une autre main, et l'on ne s'en aperçoit que trop.

« On est un peu dédommagé de toutes ces platitudes par quelques couplets assez heureux, tels que celui-ci, sur l'air du *Menuet d'Exaudet*, où l'auteur a défini la bonne compagnie :

Bien penser,
S'énoncer,
D'un air libre,
Mais sans trop de liberté,
Et de l'égalité
Conserver l'équilibre ;
Obliger
Sans songer
Qu'on oblige,
Immoler sa volonté
Quand la société
L'exige ;
Se prêter, quand on raisonne,
Aux raisons que l'on nous donne,
Faisant voir
Leur pouvoir
Sur les nôtres :
On a de l'esprit, on plaît,

(1) *Ibid.*, p. 78, 81 et 82.

Digitized by Google

Dès que l'on satisfait
Les autres.
Possédant
Le talent
D'être aimable,
Joindre à ces variétés
Les belles qualités
Pour paraître estimable
Amuser
Sans user
D'épigramme :
Tel qui rit d'un trait lance,
En est toujours blessé
Dans l'âme.
(Scène VI.) (1).

Quant à *la Veuve indécise*, le canevas seul de cet opéra-comique en un acte fut trouvé dans les papiers de Vadé. Un homme d'esprit travailla sur ce canevas, et en fit une fort jolie pièce dont Duni écrivit la musique (2).

Vadé fut vivement regretté du public et des gens de goût ; grâce à lui, la bonne société, qui jusqu'alors avait déserté les théâtres de la foire, à cause de leur licence, s'empressait d'y accourir assidue et nombreuse.

Le prologue d'ouverture, du 3 février 1758, dû à la plume de Panard et de Favart, contient un éloge heureux de l'auteur du *Suffisant* et du *Trompeur trompé :*

De plus en plus le goût s'épure,
Et pour plaire il faut aujourd'hui
Fine critique sans satire,
Fonds heureux et joli détail,
Et que les Dames puissent rire
Sans le secours de l'éventail.

Ces quatre derniers vers désignent les ouvrages de Vadé, que le couplet suivant propose pour exemple à tous ceux qui voudront courir la même carrière. Ce couplet charmant caractérise on ne peut plus parfaitement l'aimable auteur de tant de jolis ouvrages. On dit à ses successeurs :

(1) Fréron : *l'Année littéraire*, 1757. — T. VII, p. 31 à 35.
(2) *Ibid.*, 1759. — T. VI, p. 263 et 264.

Digitized by Google

Air du Menuet d'Exaudet.

Observez
Et suivez
Ce modèle ;
Comme lui peignez les mœurs,
Prenez de ses couleurs
La teinte naturelle.
Que le trait
Du portrait
Soit fidèle ;
Consultez la vérité,
L'art n'a rien mérité
Sans elle.
Ses couplets, dont l'harmonie
Au sens est toujours unie,
Sont limés
Et rimés
Sans contrainte ;
Ses petits vers mesurés,
Serrés,
Coupés,
Frappés,
Ont du bon goût
En tout
L'empreinte.
Unissant
Le plaisant
A l'utile.
Il traitait tous les sujets
Et selon les objets
Il variait son style.
Tout y prend
Différent
Caractère.
Il n'est point de mauvais ton
Lorsque l'on a le don
De plaire (1).

Un autre à-propos, intitulé *l'Ombre de Vadé*, suppose que cet auteur doit faire jouer une pièce de sa composition devant *Pluton*. *Momus*, envoyé sur la terre pour lui amener des acteurs, arrive accompagné de *Nicaise*.

(1) Voyez la *Répétition interrompue*, par Panard et Favart, reprise, le 3 février 1758, avec des additions et des changements.

Digitized by Google

de *Jérôme*, de *Fanchonnette* et de *madame Saumon*, — l'un des types des *Racoleurs*. — Ces acteurs font, chacun suivant son caractère, l'éloge de Vadé, et témoignent par les transports les plus vifs la joie qu'ils ont de le revoir.

Cet à-propos est de Taconet; il fut représenté à Lorient, en Bretagne, au mois de novembre 1757. Ce fait dit assez la popularité de Vadé.

Son caractère et ses talents nous semblent résumés d'une façon heureuse, dans ce quatrain placé au bas de son portrait (1) :

Bon citoyen, ami fidèle,
Plaisant sans fiel et galant sans fadeur;
Il n'eut de maître que son cœur;
La nature fut son modèle (2).

Les autres productions de Vadé sont *la Pipe cassée*, *poème épi-tragi-poissardi-héroï-comique* (*sic*); *les Quatre Bouquets poissards*; *Lettres de la Grenouillère*, *entre M. Jérôme Dubois*, *pêcheux du Gros-Caillou*, *et mademoiselle Nanette Dubut*, *blanchisseuse de linge fin*; des *Épitres en vers*, des *Madrigaux*, des *Fables*, des *Chansons* et des *Amphigouris*.

En 1791, un nommé Harvant fit paraître un petit volume in-12, sous ce titre : *le Petit Neveu de Vadé*, avec cette épigraphe, tirée du *Barbier de Séville* : « Eh, vive la joie! Qui sait si le monde durera encore trois semaines! »

« Le petit neveu (lit-on dans les *Petites Affiches* du 21 août 1791) a beaucoup de l'originalité de son oncle, et l'auteur le fait briller par beaucoup d'esprit, de facilité à faire des vers, et une grande habitude de parler et d'écrire le langage des halles, langage plein de bons mots, de calembours, de rimes et de répliques souvent très fines et très piquantes... Ce genre-là n'a pas un grand nombre d'admirateurs, mais il a néanmoins son mérite, et nous engageons ceux qui l'aiment à se procurer cet ouvrage, où ils trouveront au moins de l'esprit, et l'esprit plaît toujours, de quelque manière qu'il se présente. »

CH. BARTHÉLEMY.

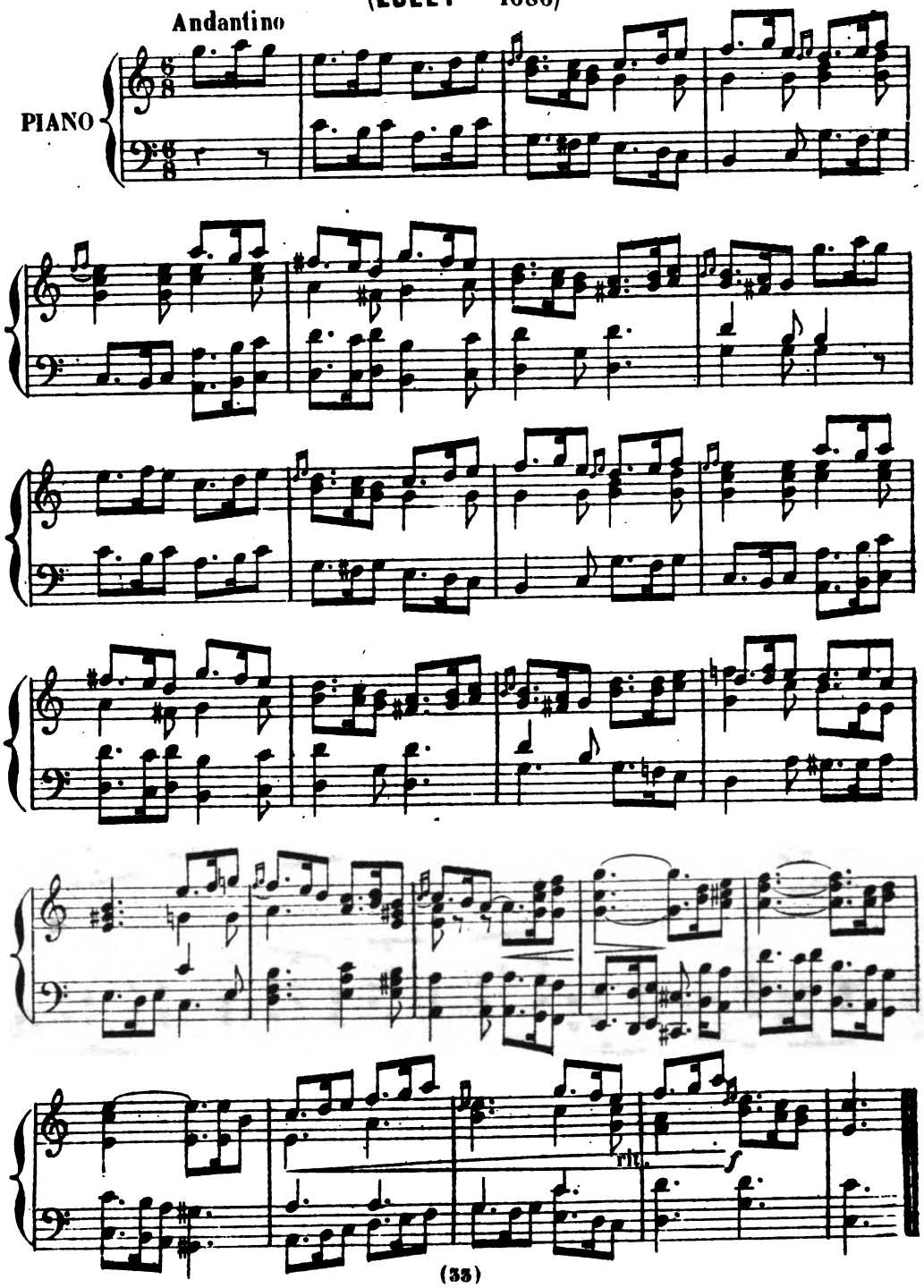
(1) Gravé par Fiquet, d'après le tableau de Richard.

(2) On ne connaît pas l'auteur de ce quatrain. Il nous semble y reconnaître la touche de Favart, ou plutôt de Panard.

Digitized by Google

CANARIES D'ARMIDE

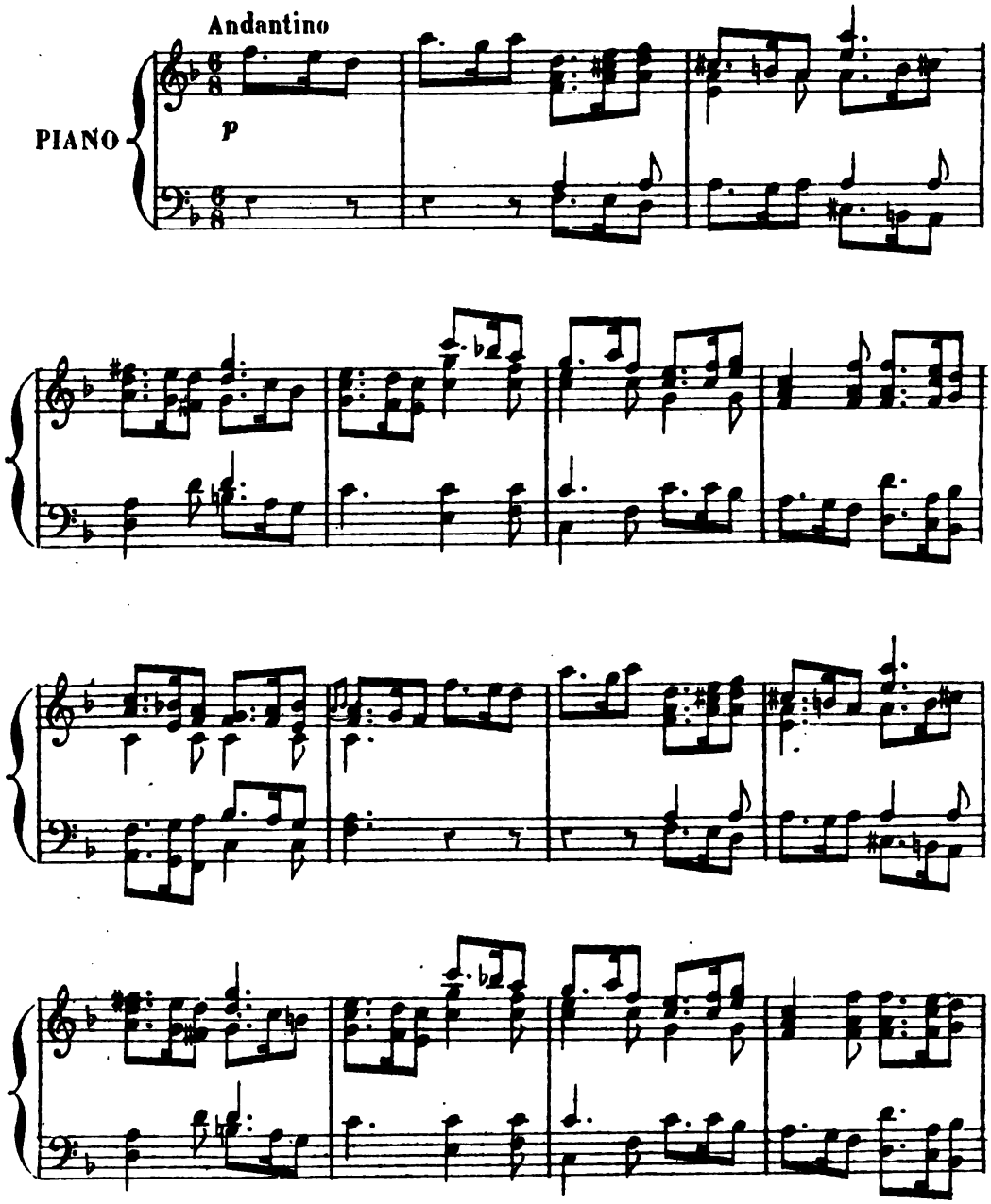
(LULLY — 1686)



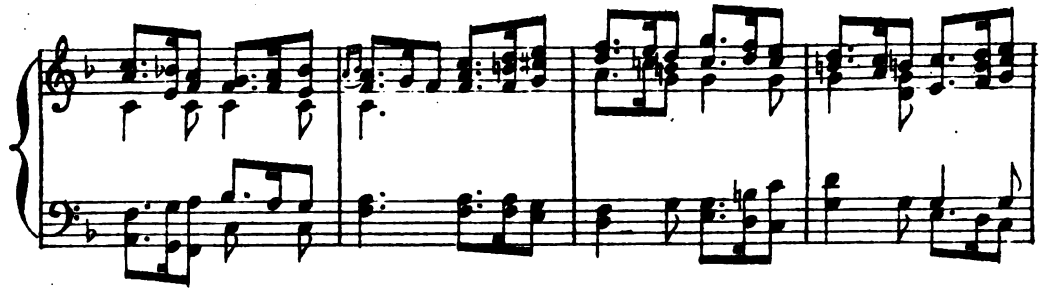
Digitized by Google

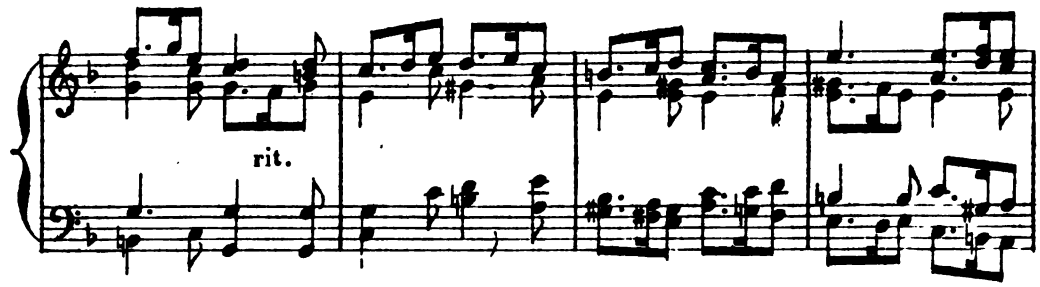
CANARIES DE L'EUROPE GALANTE

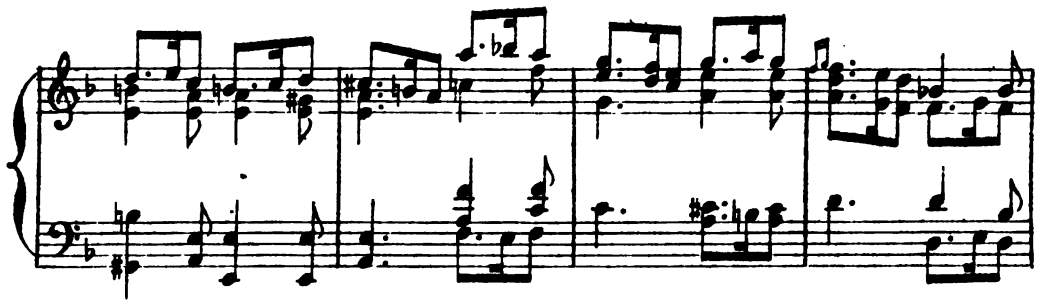
(CAMPRA—1697)

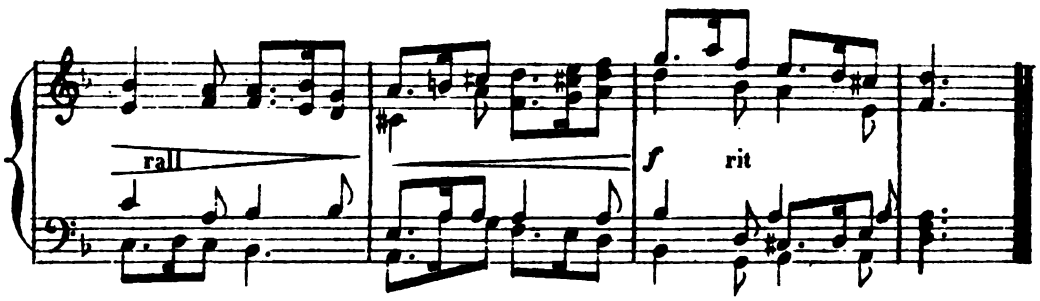


Digitized by Google





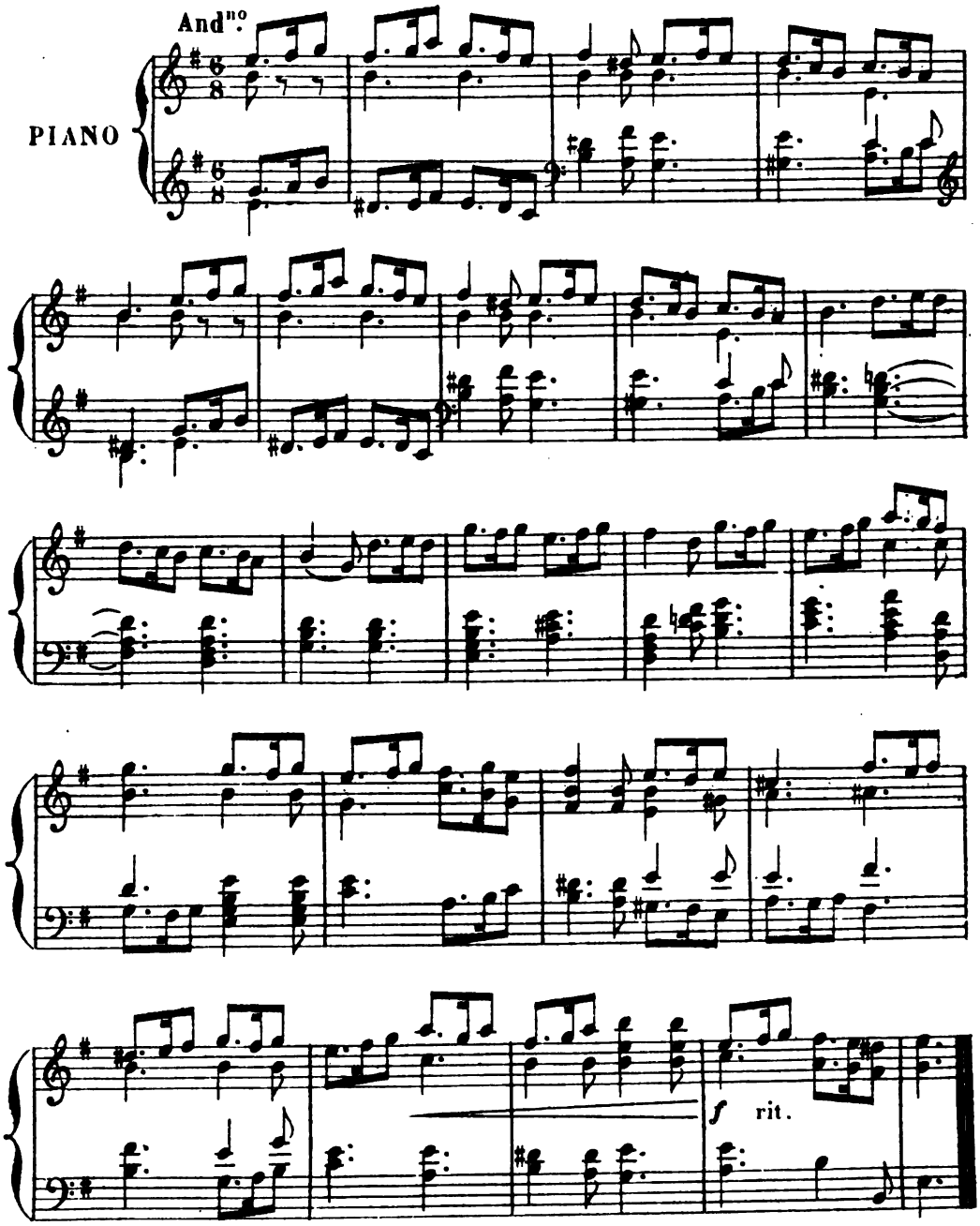




Digitized by Google

CANARIES D'AMADIS DE GRECE

(DESTOUCHES—1699)



Digitized by Google

LES AIRS A DANSER

DE

L'ANCIENNE ÉCOLE FRANÇAISE

Les circonstances dans lesquelles ce travail a été commencé me font espérer qu'il sera lu avec intérêt. Si le sujet que je dois traiter est loin d'avoir une raison d'actualité, il semble posséder au moins le mérite d'apporter de précieux documents à l'histoire musicale.

Un abonné, par une lettre adressée au directeur de cette Revue, demande avec instance l'explication du mot : *passacailie* qu'il a vu souvent placé en tête des morceaux de musique du siècle dernier.

J'allais donc, sur la prière de notre directeur, me mettre en mesure de satisfaire ce correspondant, lorsqu'il m'est venu la pensée d'entreprendre un travail d'ensemble plus complet, qui pût faire connaître aux lecteurs tous les « airs à danser » dont les noms se retrouvent sans cesse dans nos vieilles partitions, depuis Lulli jusqu'à Gossec et Cherubini, noms oubliés pour la plupart, et dont au moins on ignore, maintenant, la signification et la provenance.

Il est bien entendu, tout d'abord, que je ne vais pas me lancer dans une étude approfondie des « entrechats », du « ballon », et du « jetté-battu ». Sans compter mon ignorance notoire en semblable matière et l'inopportunité d'un pareil travail dans ces colonnes, il me serait impossible de rassembler les matériaux nécessaires pour mener à bien cette périlleuse entreprise.

Ce ne sera donc qu'au point de vue purement musical que j'étudierai les différentes « danses à caractère » usitées à l'Opéra sous Louis XIV,

Digitized by Google

Louis XV et Louis XVI. Avec les partitions et quelques écrits contemporains, j'espère pouvoir reconstituer l'ensemble des ballets de nos pères, qui connaissaient peu « le ballet d'action » et ne se servaient, pour leurs danses, que de types tout faits, dont le rhythme et la contexture étaient toujours les mêmes et qui se nommaient :

Canaries, Passacaille, Passepied, Forlane, Rigaudon, Bourrée, Pavane, Sarabande, Gigue, Chaconne, Menuet, Musette et Tambourin.

Sans rappeler les prouesses du Roi-Soleil comme danseur émérite, il ne faut pas oublier quelle était l'importance de l'art chorégraphique dans notre vieux théâtre. La danse faisait partie intégrante du spectacle à l'Académie royale de musique, et il n'existe pas un ouvrage, si petit qu'il soit, où la danse n'ait figuré côte à côte avec le chant et la symphonie.

Les musiciens qui veulent bien connaître l'histoire du théâtre de l'Opéra au dix-huitième siècle doivent donc au moins savoir le nom des danses qui y étaient exécutées chaque soir.

I

LES CANARIES

Je m'occuperai tout d'abord des « canaries » (que l'on appelait aussi « les canaris » et « la canarie »), parce que cette danse a été très vite abandonnée, bien qu'elle ait été la contemporaine des passacailles, passepieds et de tous les autres airs à danser qui doivent figurer dans ce travail. A partir de l'école Lulliste, à l'époque de Colasse et de Mouret, on n'en trouve plus de traces dans les partitions. Diderot, en 1759, l'appellait déjà « une ancienne danse », comme s'il eût été question de la Danse pyrrhique.

On donne plusieurs explications de ce nom : canaries. Les uns voudraient qu'il provint du premier air sur lequel on a dansé la figure, ou tout au moins du rhythme, importés tous deux des îles de l'Atlantique. D'autres prétendent que le nom vient tout simplement d'une mascarade, d'un intermède, ou d'une entrée de ballet, dont les danseurs étaient accoutrés en *sauvages des Canaries*. La première hypothèse est tout à fait invraisemblable ; mais les deux autres sont, à coup sûr, très près de la vérité. Les figures de cette danse étaient assez étranges ; les groupes s'éloignaient et se rapprochaient en faisant des passes tout à fait en dehors de l'école chorégraphique française ; on peut donc fort bien admettre qu'avant Cambert et Lulli, dans un bal à la cour, des danseurs, coiffés de plumes, couverts d'oripeaux et de verroteries, aient mimé un

Digitized by Google

pas sauvage, que l'on a appelé « Air des Canaries ». Le nom est donc resté au rhythme et à la figure.

Du reste, comme air à danser, la canarie n'est qu'une espèce de gigue un peu lente. On verra, par les trois exemples qui accompagnent cette courte explication, combien le rhythme est pareil dans ces trois morceaux, sans avoir, le moins du monde, des allures africaines.

Je n'ai fait que transcrire, avec très peu de modifications, la canarie de *l'Europe galante*. Elle est à peu près constamment écrite à cinq parties réelles, qui se décomposent ainsi : premier dessus de viole : clef de sol, première ligne ; second dessus : clef d'*ut*, première ligne ; haute-contre : clef d'*ut*, seconde ligne ; taille : clef d'*ut*, troisième ligne ; basse : clef de *fa*, quatrième ligne ; les flûtes et hautbois doublent les premiers et seconds dessus, les bassons doublent les basses de viole.

Dans ma transcription, j'ai tout respecté, même les très nombreuses incorrections dont Campra avait l'habitude d'émailler sa musique ; les fausses relations, les suites de quintes et d'octaves se font remarquer souvent ; mais cette « naïveté » harmonique, ces tierces *picardes* intempestives, ont pour moi le charme que l'on éprouve en regardant les œuvres plastiques du moyen âge qui foulent aux pieds, sans vergogne, les premiers principes de l'anatomie et du dessin.

L'*Armide*, de Lulli, et l'*Amadis de Grèce*, de Destouches, ne nous sont parvenus qu'à deux parties : dessus et basse. La basse de Destouches n'est pas même chiffrée. Force m'a donc été de faire le remplissage, comme on disait au dix-huitième siècle.

La canarie d'*Amadis* me semble devoir être la préférée, bien que celle de *l'Europe galante* ait eu beaucoup de succès dans son temps, puisque l'*Encyclopédie* la donne comme exemple du genre ; mais, dans l'air de Destouches, il y a déjà une forme mélodique très appréciable. Je dois faire observer que Destouches a marqué le mouvement en 3/8, et que Campra n'a pas mis d'accident à « l'armure », bien que sa canarie soit bien évidemment en *re mineur*. Il craignait sans doute que ses inhabiles « symphonistes » n'eussent besoin de revoir le *si bémol* à chaque instant. Du reste, il abuse du *si* naturel : c'est une justice à lui rendre.

Les quelques nuances que je me suis permises sont bien dans le caractère archaïque ; l'exécutant pourra les compléter.

TH. DE LAJARTE.

(A suivre.)

Digitized by Google

LES

CANTATRICES DRAMATIQUES[1]

III

MARIE MALIBRAN

II

APRÈS avoir brillé passagèrement à Londres, fait fortune un moment à New-York, Marie était inconnue à Paris, où elle alla habiter chez une sœur de M. Malibran. Le souvenir de l'intérêt que lui avait témoigné précédemment la comtesse Merlin la conduisit chez cette dame. Je laisse ici parler la protectrice et le biographe de la Malibran :

« La pauvre créature, lancée d'au delà des mers, se trouvait sans guide, sans protection, sans argent, dans un dénûment presque complet, et m'apparut avec ses beaux cheveux noirs et soyeux, tombant en longues boucles sur ses épaules, une étroite et courte robe de mousseline, ses beaux yeux, ses lèvres qui respiraient la force et la jeunesse, ses vingt ans et son immense talent. Tout cela me frappa de vertige ! La pitié, l'intérêt, l'admiration, se partagèrent tour à tour mon cœur. Je la mis au piano ; je la trouvais adorable. »

« Elle voulut chanter un duo avec moi ; puis, au milieu du duo, elle s'arrêta tout à coup et, me sautant au cou, les larmes aux yeux : « Oh ! papa ! Que vous me rappelez l'école de papa, et que nous nous entendons

(1) Voir les numéros des 1er décembre 1873, 1er janvier, 1er février et 1er mai 1874.

Digitized by Google

bien ! » Puis, elle continua à chanter. C'était un mélange d'âme, d'enfantillage, de sublime talent incompréhensible. »

La comtesse parla de sa découverte : « C'est un colosse, c'est la musique incarnée, que cette jeune fille ! » dit-elle. Un jury musical, convoqué chez la protectrice de Marie, fut électrisé. Les voies s'ouvrirent pour elle. Elle débuta en janvier 1828 dans l'opéra et par le rôle de *Semiramide*, rue Le Peletier, au bénéfice de Galli, une basse italienne d'un grand talent. L'émotion de Marie était au plus haut degré. Le rôle n'était pas tout à fait dans ses cordes. La salle était immense ; elle était devant le public le plus compétent et par cela même le plus difficile du monde ; mais elle dut bientôt se rassurer. On a raconté alors que, dans les derniers jours qui avaient précédé son début, son gosier, contracté par la terreur, ne lui avait permis de prendre aucun aliment, mais que dans l'entr'acte, rassurée par l'accueil du public, elle dévora gaiement un souper sommaire.

Il serait aussi puéril que fastidieux de recueillir les innombrables articles inspirés par la Malibran. Il peut n'être pas sans intérêt cependant de noter une ou deux courtes appréciations de critiques autorisés sur cette première soirée, cette solennité décisive, qui déchaîna pour la jeune et merveilleuse cantatrice des triomphes sans précédent. « Sa voix est un *mezzo-soprano,* » disait Castil-Blaze dans le *Journal des Débats*, « second dessus d'une grande étendue. Elle la ménage avec tant d'art qu'on peut croire qu'elle possède les trois diapasons. Elle chante aussi la partie du contralto. Sa voix est d'un beau son et d'un timbre flatteur ; sa manière de chanter appartient à la bonne école ; elle articule bien le trille et peut le prolonger sans en altérer le mouvement ni la justesse ; elle joue avec expression ; elle est d'une belle taille, d'un extérieur fort agréable ; elle a de fort jolis yeux. »

L'appréciation de Fétis, qui se laissait moins entraîner que Castil-Blaze par les séduisantes qualités de la Malibran, est moins complétement favorable sur ce début, mais flatteuse encore : « Le génie du chant, la nouveauté de ses *fioritures* et quelques éclairs d'un beau sentiment dramatique firent voir ce qu'elle serait bientôt, quoique l'émotion eût nui en plusieurs endroits au développement de ses rares facultés. Toutefois, on apercevait dans l'ensemble de son chant un défaut de goût, car elle y multipliait les traits de tout genre, sans examiner s'ils avaient entre eux les rapports nécessaires, ni s'ils s'appropriaient à la mélodie ou même à l'harmonie. »

« Quelques observations critiques des journaux, les occasions fréquentes qu'elle avait d'entendre de bonnes choses à Paris et sur-

Digitized by Google

tout son instinct admirable, donnèrent bientôt une meilleure direction à son talent. »

Otello, *Il Barbiere*, *la Cenerentola* révélaient ce talent sous les aspects les plus variés. Mais ces diverses faces se montraient à la fois dans le rôle de Ninetta, de la *Gazza ladra*, où elle était tour à tour naïve, enjouée, amoureuse, et profondément tragique. Elle donna au beau duo de la croix, qui passait inaperçu, ou que l'on supprimait parfois comme inutile, une expression inconnue jusqu'alors. Elle faisait frémir dans la scène du jugement et en marchant au supplice. Elle savait communiquer au public les émotions qu'elle ressentait la première. La réunion en elle des deux voix de contralto et de soprano aigu frappait d'étonnement ceux qui l'entendaient passer de l'une à l'autre avec des traits hardis et rapides. Cette double qualité de l'organe lui permettait de jouer indifféremment Roméo ou Giuletta, dans l'opéra de Zingarelli ; Tancrède ou Amenaïde dans le *Tancredi* de Rossini ; Arsace ou Sémiramis dans la *Semiramide*. Elle créa avec éclat, dans cette première phase, un opéra d'Halévy composé pour elle : *Clary*.

Au milieu des enivrements naissants du public, Marie Malibran se sentait toujours sous le joug du mari à la fois honoraire et oppressif dont son génie était réduit à n'être que le fermier. Un sentiment de convenance l'avait fait descendre à Paris, chez une sœur de M. Malibran (M. Malibran était Français d'origine). Mais bientôt l'instinct très vif de son indépendance, son irritation légitime de ne travailler sans cesse que pour réparer les désastres d'un mari qui lui eût dû tout au moins un bien-être garanti mensongèrement avant le mariage, rendirent insupportable à Marie son séjour dans la famille de M. Malibran. Un jour, avec la spontanéité qu'elle mettait dans toutes ses actions, elle fait venir une voiture de place, y jette ses effets, et se fait transporter chez madame Naldi, une amie. Elle eût pu vivre seule, avec la liberté qu'autorisait sa profession ; toutefois, la crainte de l'opinion, le sentiment trop juste — et trop justifié depuis — qu'elle avait besoin d'un protecteur contre elle-même, lui firent chercher cette tutelle sévère à laquelle elle se soumit, non-seulement comme règle morale, mais au point de vue de son budget économique. Elle apportait tout son argent à madame Naldi, qui le plaçait, et ne lui laissait que le nécessaire. Plus tard, à l'époque de sa brillante fortune, elle se plaisait à montrer un petit châle de cachemire usé, — le premier qu'elle eût porté, — et qui lui était précieux, surtout en se rappelant toute la peine qu'elle avait eue à décider madame Naldi à le lui acheter.

La femme qui savait si bien ainsi se contraindre et se régler dans la vie

Digitized by Google

privée était emportée en scène par un démon intérieur qu'elle ne maîtrisait pas. Dans Desdemona, elle fuyait sous le poignard d'Othello et parcourait toute la chambre, en proie à un effroi frénétique, et comme si réellement elle n'avait pas d'autre moyen d'échapper à une mort véritable. Donzelli, son partenaire ordinaire, un ténor à voix puissante, voulut en vain convenir avec elle d'une mise en scène commune qui lui permît de tuer sa victime plus commodément. Il était réduit, chaque fois qu'il jouait avec la Malibran, aux hasards de cette course échevelée, qui un jour lui occasionna une chute où il se blessa légèrement avec son poignard de théâtre.

Cette fougue inconsciente était si peu jouée, qu'elle produisit un incident plus comique à coup sûr que la grande artiste ne l'eût voulu. Au deuxième acte d'*Otello*, lorsque le More et Rodrigue sont sortis pour se battre, et que Desdemona, revenue de son évanouissement, interroge le chœur, la Malibran, s'identifiant avec les anxiétés mortelles d'une épouse tendre, prend à partie le premier choriste qu'elle aperçoit, le traîne sur le devant de la scène, serre dans ses mains convulsives les gants de coton blanc du gagiste, interroge de ses yeux ardents cette face placide qui semblait répondre : « Mais, madame, je ne suis pas assez payé par l'administration pour être aussi ému que vous, et je vous assure que, pourvu que je fasse la partie dans le chœur, je ne suis nullement tenu de savoir de quoi il s'agit, et de vous renseigner sur le sort d'Othello, que j'ignore absolument. »

Devant l'étonnement et l'embarras de ce brave choriste, la salle avait passé d'une profonde émotion à une gaieté sympathique encore pour la resplendissante actrice. Vitet, depuis homme politique et mort sur la brèche ouverte par le 24 Mai, en 1829 critique musical du *Globe* et partisan enthousiaste de la Malibran, raconta le fait dans son feuilleton.

Mais, en même temps, la Malibran avait certains traits de présence d'esprit étranges. Il est vrai qu'ils étaient inspirés par le cœur; ainsi, à la représentation donnée à son bénéfice au commencement d'avril 1829, la scène, au troisième acte d'*Otello*, était jonchée de fleurs, hommages dont on n'abusait pas alors, et qui semblaient éclos spontanément dans cette chaude atmosphère que Marie créait autour d'elle. A l'extrême dénoûment, Desdemona, qui gisait immolée et râlante, cria à Othello, qui allait en tombant à son tour, après s'être poignardé, écraser couronnes et bouquets : « Prenez garde à mes fleurs ! prenez garde à mes fleurs! »

Il semblait que, dans une intuition surhumaine, Marie Malibran vît dans ces fleurs fragiles l'emblème de son enchanteresse et si éphémère destinée !

Digitized by Google

Vers la fin de la même année, Marie partit pour Londres, engagée par Laporte au *King's Theatre* pour chanter à raison de 75 guinées par représentation, plus un bénéfice. Elle y joua son répertoire ordinaire avec son succès accoutumé. Toutefois, elle y fut desservie par une note du *Galignani's Messenger*, qui l'accusait de n'avoir voulu recevoir, dans une soirée qu'elle donnait, que des personnes présentées à la Cour (imputation bien ridicule pour qui pouvait connaître la nature prime-sautière et les allures sans façon de Marie), et d'avoir fait jouer dans son salon une petite pièce où la nationalité anglaise était caricaturée. Un ami, le baron de Trémont, écrivit au *Galignani's* pour détruire le fâcheux effet de cette note. Quelques salons aussi se fermèrent pour elle, parce qu'elle mit une certaine fierté à ne pas vouloir accepter, comme prix de sa participation aux concerts, un prix moindre que vingt-cinq guinées, exigées par la Pasta. A coup sûr, la Malibran avait le droit de ne pas vouloir subir un rabais, et l'estime et la sympathie de la Pasta pour sa jeune émule le prouvèrent.

Ici se place un épisode de la vie de l'illustre cantatrice qui eut une influence décisive sur sa destinée : son antagonisme, qui ne fut pas seulement de gloire, avec Henriette Sontag. J'en ai mentionné les principales circonstances dans l'article spécial que j'ai consacré à cette dernière, y compris leur réconciliation, qui eut lieu dans le salon même de l'auteur des *Loisirs d'une Femme du monde*. Avant cette réconciliation, la Malibran eut un mot sublime et qui l'honore à jamais. On croyait lui faire habilement sa cour en critiquant devant elle sa rivale, si heureuse et si fêtée unanimement, et dont le talent était plus pur, plus parfait peut-être, que celui de la fille de Garcia, mais dépourvu de la flamme de cette dernière. On disait que la Sontag n'avait point d'âme.

— Attendez qu'elle ait souffert, répondit la Malibran, et vous verrez !

Quand, rapprochée enfin de celle qui allait devenir comtesse Rossi, elle joua avec elle, au bénéfice de madame Damoreau, dans *Il Matrimonio segreto*, Marie accepta volontiers le rôle de la vieille tante Fidalma, et trouva plaisant de se donner des rides et des cheveux blancs. Ceci répondait dans une certaine mesure à un côté humoristique de l'esprit de la Malibran. Elle aimait à jouer chez elle, en petit comité, des pièces des Variétés ; elle dessinait des charges à la plume ; ses lettres fourmillent de calembours. Au château de Brizay, où elle allait se reposer des fatigues de l'art, elle en cherchait d'autres, s'habillait en garçon, usait et abusait de tous les exercices : le cheval, la chasse, et elle joua un jour une comédie de paysanne amoureuse vis-à-vis d'un vieux médecin, des amis de la maison, et qui ne la reconnut pas, tant elle s'était

Digitized by Google

bien déguisée. Elle poussa l'amour de la caricature jusqu'à vouloir qu'elle s'exerçât sur elle-même, et exigea que Dantan, qui faisait alors des charges en plâtre de toutes les individualités connues, exagérât les irrégularités de ces traits charmants, fendît jusqu'aux oreilles cette bouche un peu grande, dénaturât complétement cette gracieuse et poétique physionomie.

La Malibran avait dans la conversation des traits vifs et caractéristiques. Elle disait, en parlant d'un homme qui donnait à tout une importance ridicule : « Cet homme-là ferait un bain de vapeur d'une goutte d'eau. »

Sa causerie était vive, satirique, mais sans fiel, surtout sans arrière-pensée. Comme elle parlait toutes les langues, elle empruntait tour à tour à chaque idiome les mots, les tournures de phrase qui pouvaient le mieux servir le trait qu'elle lançait :

— Votre conversation, lui dit-on, est un véritable habit d'arlequin...

— Qui n'a pas de masque, repartit-elle.

J'ai mentionné sa passion pour le cheval, passion qui a causé sa mort. Elle prit sa première leçon en compagnie d'un ami dévoué, admirateur intelligent, qui était en même temps un gentleman, Ernest Legouvé. Rendez-vous fut convenu un matin place de la Concorde, et la novice écuyère, dès le premier jour, entraîna tous ses compagnons à travers tous les obstacles, dans les plus détestables chemins, où les plus habiles eurent fort à faire pour la suivre. Mais la pensée de son art ne l'abandonnait jamais, et, pendant le déjeuner, à la porte du Bois de Boulogne, après cette course aventureuse, entendant Legouvé appeler le garçon d'une voix fortement timbrée :

— Tiens, dit-elle, vous avez un baryton!

PAUL FOUCHER.

(La suite prochainement.)

Digitized by Google

LA MUSIQUE

A LA COMÉDIE-FRANÇAISE[1]

Nous n'essayerons point de dresser une liste de tous les ouvrages, dans lesquels apparaît la musique, joués, à la Comédie, depuis un siècle : aussi bien n'y figure-t-elle presque toujours qu'au troisième plan. Signalons au hasard : *Monsieur de Crac*, de Collin d'Harleville (1791) ; *les Deux Pages*, de Faure : dans ces deux pièces on chante des couplets de vaudeville; les airs de la seconde sont de Dezède. Dans le premier acte de *Louis XI* de Casimir Delavigne (1832), le chœur des paysans et paysannes fut chanté par des choristes spécialement engagés, et qui, sans nouvelles convocations, sont toujours revenus spontanément, chaque fois que les affiches annonçaient une reprise de la pièce; ils montaient directement s'habiller, et le chef d'orchestre les trouvait, au foyer, cinq minutes avant l'ouverture. Dans *Un Mariage sous la Régence* de notre ami Léon Guillard (1850), on exécutait un ballet. Notons une particularité : Mademoiselle Clotilde, qui y dansa, partit ensuite pour l'étranger, et, dans toutes les villes qu'elle parcourut, se fit intituler, sur les affiches, *Première Danseuse de la Comédie-Française*.

Nous n'avons guère plus à mentionner que l'*Ulysse* de Ponsard, joué, en 1852, avec la musique de M. Gounod, exécutée par les élèves instrumentistes du Conservatoire et les chœurs du Théâtre-Italien ; *Murillo*

(1) Voir les numéros des 15 décembre 1873, 15 janvier, 15 février, 15 mars, 15 avril et 15 mai 1874.

Digitized by Google

d'Aylic Langlé (1853), musique d'Adolphe Adam et de Meyerbeer; *Œdipe roi*, de Jules Lacroix (1858), musique de M. Edmond Membrée; *Un Jeune Homme qui ne fait rien*, de M. Legouvé, où M. Bressant chante avec goût une célèbre romance de Chopin; enfin, ces derniers temps, la reprise de *Dalila*, de M. Octave Feuillet, où le grand air de *Boabdil* a été chanté dans la coulisse par M. Richard, ténor de l'Opéra.

Voici la liste de tous les Comédiens-Français qui ont été les disciples d'Euterpe et de Terpsichore :

CHANTAIENT : mademoiselle Duparc; mademoiselle Molière; mademoiselle d'Ennebaut; Raisin aîné (il était très bon musicien et composa les airs de plusieurs pièces); Pierre de La Thorillière; Sallé (moine défroqué et aïeul de la danseuse; il était basse-taille à Rouen en 1697 et avait également chanté à l'Académie Royale de Musique; quand il avait un rôle dans des pièces à divertissements, à la Comédie, le public abandonnait l'Opéra pour venir l'entendre. Sa femme, Françoise Thoury, chanta d'abord en province; après son mariage, elle fut admise à l'Opéra de Paris, où elle chanta notamment le rôle d'*Andromède* dans la seconde reprise du *Persée* de Lulli, en 1703; l'année suivante, elle quitta ce théâtre pour aller prendre l'emploi des *confidentes* à la Comédie); mademoiselle Duclos (elle avait chanté à l'Opéra); mademoiselle Mimi Dancourt; mademoiselle Dubreuil; Jean-Baptiste-Maurice Quinault (que nous avons signalé aussi comme compositeur); mademoiselle Legrand (qui abandonna la Comédie pour aller à l'Opéra-Comique); Armand (Huguet); mademoiselle Connell; mademoiselle Desbrosses; mademoiselle Labatte; mademoiselle Dangeville; Quinault-Dufresne; mademoiselle Quinault l'aînée (elle avait passé par l'Opéra); Drouin (il avait été d'abord à l'Opéra-Comique, où il donna *la Meunière de qualité* en 1712); mademoiselle Drouin (elle était fille d'un maître de musique et chantait admirablement); mademoiselle Gaussin; mademoiselle Clairon (chanta et dansa d'abord à la Comédie-Italienne, puis alla doubler, à l'Opéra, mademoiselle Lemaure, quoiqu'elle fût, selon son propre aveu, très médiocre musicienne); Bouret (fut d'abord à l'Opéra-Comique); Bellecourt; mademoiselle Bellecourt, fille de Beaumenard (alla d'abord à l'Opéra-Comique, où elle débuta dans le rôle de *Gogo* du *Coq de village*, dont le nom lui resta); mademoiselle Brillant (d'abord à l'Opéra-Comique); Rousselet, qui fit partie de l'Opéra-Comique entre ses deux débuts à la Comédie; mademoiselle Dubois (elle fut d'abord à

Digitized by Google

l'Opéra; sa voix était très jolie; elle chanta, en 1763, au Concert Spirituel, et Berton écrivit pour elle les airs de bravoure de *l'Anglais à Bordeaux*); mademoiselle Durancy (elle débuta en 1759 à la Comédie, passa, le 9 juin 1762, à l'Opéra pour tenir le premier emploi, revint, le 16 octobre 1766, à la Comédie, et retourna, le 23 octobre 1767, à l'Opéra, dont elle fut une des grandes cantatrices; elle était fille de mademoiselle Darimath, une des meilleures actrices de l'Opéra-Comique); mademoiselle Luzy (d'abord figurante à l'Opéra, chanta quelque temps à la Comédie-Italienne avant de passer à la Comédie-Française); mademoiselle Doligny; mesdemoiselles La Chassaigne et Lange, d'abord figurantes à l'Opéra; mademoiselle Ollivier; mademoiselle Fleury-Cheptel (fut d'abord à l'Opéra-Comique et chanta ce genre à Amsterdam); madame Fusil (en 1792, elle chanta la romance du *Saule* dans la coulisse, pendant que mademoiselle Desgarcins (Desdemone) mimait le rôle); madame Simons-Candeille (fille d'un compositeur, compositeur elle-même, elle donnait, à neuf ans, des leçons de musique; à douze, elle fit exécuter, au Concert Spirituel, un concerto, et, peu de temps après, une cantate dont elle avait aussi fait les paroles. On lui doit, entre autres ouvrages, *la Belle Fermière*, pièce et musique); mademoiselle Leverd; madame Paradol (elle avait chanté d'abord à l'Opéra et en province, elle était élève du compositeur Plantade); mademoiselle Demerson (elle avait chanté l'opéra-comique en province); mademoiselle Saint-Ange; Bernard, en premier lieu basse-taille au théâtre de Marseille; Guiaud, (il chanta *le Muphti*); Menjaud (chantait dans *le Malade* et dans *le Barbier*); madame Menjaud (chantait dans *le Mariage* (*Chérubin*) et dans *la Petite Ville*); Joanny (il avait chanté les *tabliers* en province); M. Ponchard fils, qui a passé à l'Opéra-Comique; M. Brindeau; Emilie Dubois; Marie Royer; Leroux; M. Masset (fils du professeur du Conservatoire, va bientôt chanter à l'Opéra-Comique ou au Théâtre-Lyrique); M. Verdellet (venu de ce dernier théâtre, y est retourné).

Adrienne Lecouvreur chantait mal. Dans le rôle d'*Agathe*, des *Folies amoureuses* — moins heureuse que madame Favart, qui jouait de la harpe dans *les Trois Sultanes* — elle feignait de pincer les cordes de sa guitare, tandis que Chabrun la suppléait dans le trou du souffleur, ce qui, dit-on, sembla ridicule.

DANSAIENT : mademoiselle Duparc; mademoiselle Molière; Pierre de La Thorillière; Sallé; mademoiselle Godefroy (elle était fille d'un maître à danser); mademoiselle Dufey; Armand (Huguet); Dumirail (il

Digitized by Google

était fils d'un danseur de l'Opéra); Jean-Baptiste-Maurice Quinault; Quinault-Dufresne; mademoiselle Quinault la cadette (Jeanne-Françoise), qui avait été danseuse à l'Opéra; Dangeville (Charles-Etienne); Dangeville (Claude-Charles), qui avait d'abord été attaché, comme danseur, à la Comédie; mademoiselle Dangeville (elle dansa d'abord à l'Opéra); mademoiselle Desmares (elle était, de plus, très adroite au bilboquet et en jouait dans ses rôles comiques; le public réclamait cet accessoire quand, par hasard, elle ne l'avait pas; plus tard, lorsque la mode des pantins commença, les Comédiens en eurent à leur boutonnière et les firent danser tout en jouant leurs rôles); mademoiselle Dancourt aînée; mademoiselle Dubreuil; mademoiselle Legrand : mademoiselle Gaussin (elle épousa Taoligo, danseur de l'Opéra); Drouin, (il fut chargé également de la composition des ballets à la Comédie; il se démit le tendon d'Achille en dansant à Fontainebleau); mademoiselle Drouin; mademoiselle Clairon; mademoiselle Joly; Dugazon; mademoiselle Compain, d'abord danseuse à l'Opéra, ainsi que mesdemoiselles Araldi et Delatre; mesdemoiselles Leverd et Bourgoin avaient été destinées à la danse; mademoiselle Dewintre, qui a joué quelque temps les soubrettes, sortait du corps de ballet de l'Opéra.

Indépendamment des danseurs et danseuses attachés à la Comédie que nous avons cités au cours de ce travail, citons mademoiselle Cammasse, première danseuse en 1738, et, vers la même époque, Rinaldi et mademoiselle Barbarina. Mademoiselle Constance, première danseuse, débuta, en août 1779, dans l'emploi des *amoureuses;* elle n'y réussit pas.

Actuellement toutes les dames de la Comédie sont plus ou moins musiciennes. Parmi elles se distinguent mademoiselle Tholer, qui a été professeur de piano; mademoiselle Edile-Riquier, qui a remporté un accessit de chant au Conservatoire; mademoiselle Lloyd, qui fait preuve d'une belle voix dans le rôle de *Chérubin,* qu'elle tient aujourd'hui; mesdames Madeleine Brohan et Nathalie chantent également bien; mademoiselle Favart, dont la voix parlée est si pure, ne chante pas; lorsqu'elle jouait *Chérubin*, quelque autre la remplaçait, de la coulisse, pour les couplets du second acte.

MM. Bressant, Coquelin aîné, Got (1), Berton, Prudhon et Garraud

(1) Ce remarquable comédien a écrit le livret de *François Villon,* opéra de notre ami Edmond Membrée.

Digitized by Google

ont de très jolies voix que nous avons tous entendues dans les pièces du répertoire, *le Barbier*, *le Misanthrope*, *les Précieuses*, *le Médecin malgré lui*, *Un Jeune homme qui ne fait rien*, etc., etc. M. Coquelin, en 1869, a joué le rôle de *Moron* de *la Princesse d'Elide*, dans une représentation au Grand-Hôtel. Il y a chanté et surtout dansé d'une façon remarquable avec mademoiselle Beaugrand, dont il a reçu de vifs compliments. MM. Delaunay, Maubant et Talbot ne sauraient émettre une note. Le premier, malgré sa voix d'or, ne peut que débiter la chanson de *Fortunio*.

Notons quelques particularités encore. A la représentation de retraite de Monrose, Duprez chanta la sérénade du *Barbier*; à celle de M. Régnier, la romance de *Chérubin* fut chantée par madame Carvalho : ce fut naturellement l'air de Mozart, que nuance si bien l'éminente cantatrice, qui remplaça, pour la circonstance, l'air de *Malbrough*.

Le premier mari de madame Talma fut un musicien de l'orchestre, Petit.

Mademoiselle Georges (Weymer) était la fille d'un musicien renommé.

Les différents compositeurs ou chefs d'orchestre attachés à la Comédie ont été : Lulli, Charpentier, Lalande, Raisin aîné, Couperin, Quinault aîné, Gilliers, Touvenelle, Grandval, Gauthier, Drouin, Deshayes, — de Mouhy a donné la liste des divertissements refaits ou composés par ce dernier, — Giraud, Baudron, — qui est resté à la Comédie de 1766 à 1823, — Léopold Aimon, Loiseau, Offenbach, Roques et Ancessy, dont la mort, en janvier 1871, provoqua la suppression de l'orchestre.

M. Léon, second chef depuis quinze ans, fut, à partir de cette époque, chargé de la partie musicale au Théâtre-Français. Ce théâtre est revenu à son point de départ : « La sinfonie, » lorsqu'il est nécessaire d'en appeler une, « se tient sur les aisles. »

En 1713, l'Académie de Musique avait obtenu la permission, qu'elle a toujours conservée, de donner des bals publics. Peu de temps après, la Comédie en obtint une pareille. Nous ignorons combien de temps elle en usa : lorsque Blondel écrivait, en 1751, les bals avaient cessé depuis longtemps. Pour ces fêtes, les Comédiens avaient rendu mobile, comme à l'Opéra, le plancher du parterre, qui s'élevait au niveau de la scène au moyen d'un mécanisme dont l'auteur de l'*Architecture* indique les traces sur ses plans.

Digitized by Google

Quelquefois le Roi permit de donner quelques-uns de ces bals au profit d'un Comédien. C'est ainsi que, en 1723, Grandval bénéficia de huit.

A la suite des représentations *gratis*, lors de la fête du monarque ou de quelque événement heureux, il y avait, avant 1789, des bals sur la scène, où le peuple avait le privilége de danser avec les Comédiens.

Depuis la Révolution, toutes les révolutions et toutes les fêtes dynastiques ont été, à la Comédie comme ailleurs, des prétextes à cantates. La première République laissa d'abord les Théâtres de la Nation et de la République offrir, et le public réclamer, l'exécution des chants patriotiques. Puis, le 18 nivôse an IV, un arrêté du Directoire enjoignit à tous les directeurs des théâtres de Paris de faire jouer, tous les jours, par l'orchestre, avant le lever du rideau, les airs chéris des républicains, tels que : *la Marseillaise*, *Ça ira*, *Veillons au salut de l'Empire* et *le Chant du Départ*, et, dans l'intervalle des deux pièces, de faire toujours chanter l'hymne des Marseillais ou quelque autre chanson patriotique. En 1848, Rachel, on s'en souvient, déclama plusieurs fois *la Marseillaise* sur une sorte de mélopée frémissante.

JULES BONNASSIES.

Digitized by Google

LA COLLECTION PHILIDOR

AU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE DE PARIS

(Suite et fin.) (1)

44e VOLUME. — *Les Plaisirs troublés*, mascarade dansée devant le Roy, par Monsieur le duc de Guise, l'an 1657.—*La Revente des habits*, ballet de la mascarade, dansée devant le Roy, au Palais-Royal, par Monsieur le cardinal, l'an 16.... — Le ballet *des Fâcheux*, dansé devant le Roy, à Vol-viconte, par Monsieur Fouquet, l'an 1661.

45e VOLUME. — Détruit. — Il contenait : 1° *le Ballet de l'Amour vainqueur* ; 2° *Diane et Endymion*, pastorale héroïque. C'est Philidor l'aîné, qui avait composé la musique de ces deux pièces.

46e VOLUME. — Détruit. — Ce volume renfermait : 1° *le Ballet royal de la nuit*, dansé par le Roi en 1655 ; 2° *le Ballet des Proverbes*, dansé par le Roi, en 1654; 3° *le Ballet du Temps*, dansé par le Roi, en 1654; 4° *le Ballet des noces* ; 5° *la Revente des habits*, et 6° *le Grand Ballet des Bienvenus*.

47e VOLUME. — Détruit. — Il contenait le ballet *des Plaisirs de l'île enchantée*, en trois journées de suite, avec les noms des personnes qui avaient dansé ce ballet en 1664 et en 1705.

48e VOLUME. — Détruit. — C'était encore un précieux volume, une espèce de collection de tous les vieux ballets arrangés par Philidor ou composés par lui.

49e VOLUME. — *Ballet de la grotte de Versailles*; cet ouvrage a aussi porté le titre d'*Eglogue de Versailles*; les paroles sont de Quinault et

(1) Voir le numéro du 15 mai.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Imp. Cadart

Digitized by Google

Digitized by Google

la musique de Lulli. L'abbé Roze se trompe en ajoutant : « La musique paraît être de M. de Lalande. » Ce volume a dû renfermer d'autres choses ; le commencement est lacéré.

50e VOLUME. — Détruit. — Il contenait l'opéra de *Médée et Jason*, par Colasse, copié en 1699.

51e VOLUME. — Recueil de vaudevilles et airs de ballet, rassemblés par M. Philidor en 1695. Son vrai titre est : *Recueil de plusieurs belles pièces de symphonie*, copiées, choisies et mises en ordre, par Philidor l'aisné, ordinaire de la musique du Roy, et l'un des deux gardiens de la musique de Sa Majesté (1695). — De toute la collection, c'est le seul in-4° oblong ; tous les autres sont in-folio.

52e VOLUME — Détruit. — Il renfermait *la Princesse de Crète*, opéra de Philidor, 1695.

53e VOLUME. — Détruit. — Il contenait *la Pastorale de l'Amant grivois*, sans nom d'auteur.

54e VOLUME. — *Le Mariage de la grosse Cateau*, opéra-ballet de Philidor l'aîné, 1688. Plus de la seconde moitié du volume est consacrée aux poses écrites des danseurs du ballet, avec les airs en tête.

55e VOLUME. — Détruit. — Voici encore un de ces volumes dont la destruction fait saigner le cœur et souhaiter aux gémonies le sot animal qui a commis le crime... (Les Bibliothécaires de ce temps-là surveillaient donc bien peu les ouvrages qui leur étaient confiés !) Nous lisons à ce n° 55 : « Gros volume, copié avec beaucoup de soin ; on y trouve des airs de danse en partition, à six parties, et des Boutades de Lulli, des Caprices de Lalande, de Huguenet (M. Fétis ne connaissait que quelques sonates de ce dernier)..... Ce volume a beaucoup d'airs qui ne sont point finis. »

56e ET DERNIER VOLUME. — Détruit. — C'était encore un précieux recueil de vieux ballets, tels que : *l'Amour malade*, — *Alcidiane*, — *la Raillerie*. — *Xerxès* ; de plus il renfermait des airs et des duos italiens.

L'abbé Roze termine son catalogue par ces mots : « Cette collection contient cinquante-neuf volumes ; mais il y a trois numéros qui sont doubles. »

Total : 59.

Pour copie conforme :

J.-B. WEKERLIN.

Digitized by Google

AUDITION DES ENVOIS DE ROME

r de Fourtou s'était dit qu'entre les grands-prix de peinture et de sculpture et les grands-prix de composition musicale les chances n'étaient pas égales; que, tandis que ceux-là pouvaient par leurs envois de Rome rendre le public arbitre et de leur mérite et du bien-jugé de la récompense qui leur était accordée, ceux-ci, jusqu'à la première représentation de leur opéra de droit, retardée souvent d'un nombre indéfini d'années, n'avaient aucun moyen de prouver ce dont ils étaient capables. C'est donc une excellente idée qu'a eue M. le ministre de faire exécuter des œuvres musicales aux frais de l'Etat, de même que se font aux frais de l'État des expositions de tableaux et de statues.

Reste à savoir si, d'après le premier essai qui a eu lieu le 23 de ce mois, dans la salle du Conservatoire, il ne conviendrait pas de réglementer la nature des compositions à exécuter, et à demander aux grands-prix un acte d'opéra sérieux et un acte d'opéra-bouffe plutôt qu'un psaume et un oratorio contenant douze morceaux. Un oratorio! Mais, pour rendre ce genre de musique intéressant, il ne faut pas moins que le souffle inspiré de ces trois géants qui planent sur l'art musical de toute l'immensité de leur hauteur, et qui ont nom Hændel, Haydn et Bach. Un oratorio! Mais, pour oser l'aborder, il faut la foi, le don de la mélodie au suprême degré, la parfaite connaissance des effets d'orchestre, et non-seulement la science, mais le génie du contre-point et de la fugue.

Le programme se composait donc du *Passage de la mer Rouge*, oratorio, paroles de M. Lucien Augé, musique de M. Rabuteau, grand-prix de 1868, et de deux productions de M. Ch. Lefebvre, grand-prix de 1870 : une suite symphonique et le 23e psaume.

Sur les douze morceaux qui entrent dans le *Passage de la mer*

Digitized by Google

Rouge, j'en ai compté huit en mineur, dont sept qui se suivent. Qu'on juge de la monotonie qui doit en résulter! L'ouverture ne contient pas une seule idée mélodique : ce ne sont que des effets d'orchestre. A l'ouverture succède un morceau intitulé : *le Lever du soleil*. Or, tandis que Verdi, dans *Jérusalem*, et Félicien David, dans *le Désert*, ont cherché à exprimer le lever du soleil en déployant peu à peu toutes les richesses et les splendeurs de l'orchestre, M. Rabuteau n'a rien trouvé de mieux que de le représenter par le plus affreux grincement de violons qui se puisse entendre, faisant un *tremolo* de huit à douze mesures sur le *mi* aigu. Non, vrai, si le lever de l'aurore devait produire un effet aussi désagréable que celui-là, je préférerais mille fois ne jamais sortir des ténèbres, dussent-elles être aussi intenses que celles de la sixième plaie d'Egypte, où, du reste, cet oratorio se passe. La prière avec chœur, chantée par M. Caron, est assez belle, et l'instrumentation en est des plus remarquables. Mais on peut observer que tous les jeunes auteurs de l'heure présente savent instrumenter. C'est une science qui s'apprend ; au lieu que ce qui ne s'apprend pas, c'est le moyen de trouver ces belles mélodies, ces beaux rhythmes carrés qui affluent, qui débordent chez Meyerbeer, Rossini, Donizetti et Auber. Un duo pour deux femmes, où les voix marchent constamment ensemble, a paru encore assez bien réussi; mais quel effet pouvaient produire mesdemoiselles Armandi et Bilbaut-Vauchelet dans un *duettino* où aucun motif ne se détache franchement, où tout marche à la Wagner? Qu'on me permette de n'analyser ni la *Marche égyptienne*, ni le *Passage de la mer Rouge*, ni la *Marche des Hébreux*, ni le chœur final. Il est pénible de n'avoir que des choses désagréables à dire: mais malheureusement le jugement que je porte sur l'oratorio de M. Rabuteau n'est pas d'une sévérité injuste. Ceux qui suivent les concours et les exercices des élèves du Conservatoire savent combien est indulgent et impressionnable un auditoire composé de parents, d'amis et d'artistes. Or, pas un seul morceau n'a été bissé et plusieurs ont passé tout à fait inaperçus.

Dans la Suite symphonique de M. Lefebvre, le *scherzo* a été très applaudi. Le *Psaume* XXIII, quoique trop long, a de bonnes parties, entre autres le *solo*, chanté par mademoiselle Champion, et le chœur final, bien enlevé par les élèves. L'orchestre du Conservatoire a été, comme toujours, à la hauteur de sa tâche.

HENRI COHEN.

Digitized by Google

EXÉCUTION

DE LA MESSE DE VERDI

A L'ÉGLISE SAN MARCO DE MILAN

Vous entendrez dans peu de jours, à l'Opéra-Comique, la *Messe solennelle de Requiem* dédiée par Verdi, le plus grand compositeur de l'Italie moderne, aux mânes du plus grand poète italien du dix-neuvième siècle, Manzoni.

J'arrive de Milan. J'assistais à la cérémonie du 22 mai, dans laquelle a été funèbrement célébré l'anniversaire de la mort de Manzoni. Et je viens vous conter les émotions de la journée, non comme un critique discutant par arguments et syllogismes, mais comme un touriste encore tout poudreux du voyage, et qui jette sur le papier, au courant de la plume, des impressions confuses sur lesquelles il se propose de revenir plus tard.

Donc, le 22 mai était jour de deuil pour Milan comme pour toute l'Italie. On voulait se rappeler qu'en perdant Manzoni on avait perdu celui qui chanta pendant un demi-siècle le douloureux poème de la délivrance et de l'unité de la patrie. Par une coïncidence sympathique, le ciel pleurait de grosses larmes à travers son voile, et c'était un spectacle attristant que celui de cette foule mélancolique, assiégeant l'entrée de l'église San Marco, sous l'effort persistant d'une pluie battante. Vêtus de noir, les hommes gagnaient péniblement les places qui leur étaient assignées dans la nef, frayant le passage aux dames en toilette sombre et pa-

Digitized by Google

rées de jais. Les bas-côtés et les chapelles regorgeaient de monde. Plus grimpants que le lierre, les enfants s'accrochaient aux saillies des piliers, et montaient sur les socles de pierre pour voir de plus haut et de plus loin. Parfois, une rumeur orageuse, aussitôt comprimée, s'élevait des groupes.

Au fond, de chaque côté du chœur, sous l'autel, étaient rangés cent dix musiciens, choisis parmi les plus habiles, et cent vingt choristes des deux sexes, les mieux sonnants qui fussent dans la ville de Milan. Quelques-uns de ces exécutants, par un désintéressement qui les honore, viennent du fond de l'Italie à leurs frais, pour prendre part à cette noble manifestation artistique. On remarque dans les chœurs des *prime donne* comme la Blenio et la Bignami, et des chanteurs distingués comme la basse Galvani, le ténor de Filippi. Le maestro Rossi, de Parme, est confondu parmi les basses. A l'orchestre, figurent les chefs de pupitre les plus justement renommés : Trombini, Pinto, premier violon du théâtre San Carlo de Naples, professeur au Conservatoire de cette ville; des amateurs connus partout pour leur talent, Zuccoli, de Brescia, et Folegati, de Ferrare. On se montre, perdus dans les violoncelles, Franchi et le célèbre Piatti, qui a retardé tout exprès son départ pour Londres. Presque tous les professeurs du Conservatoire de Milan sont là. Tous, jusqu'aux plus modestes choristes, ont fait à la mémoire de Manzoni l'hommage et le sacrifice d'un mois de travail gratuit. Au milieu, entre la double haie formée par l'orchestre et les chœurs, se tiennent les quatre artistes chargés d'interpréter les soli : Teresa Stoltz, brune, au masque énergique; Maria Waldmann, Autrichienne, blonde et douce; Capponi, le ténor, et Maini, la basse. Sur le devant de l'estrade, le maestro Verdi lui-même dresse sa haute taille, dont soixante années n'ont pu fléchir l'arête. Son œil est toujours animé d'une flamme juvénile. Sa figure a conservé ses lignes fortement accusées. Sa barbe s'est lamée d'argent. Une auréole de cheveux grisonnants entoure son front. Sa physionomie, pleine de couleur, a plus d'un rapport avec celle de ces fiers doges vénitiens auxquels le pinceau du Tintoret a conservé la vie avec l'expression. L'eau-forte qui illustre ce numéro la rappellera au souvenir de mes lecteurs.

L'intrusion de l'élément musical dans l'élément religieux, telle qu'elle s'est produite à l'église Saint-Marc, a soulevé les colères impitoyables des ultramontains radicaux. L'immixtion de deux cantatrices de la Scala dans les pratiques sacrées du service divin a indigné les âmes pieuses qui puisent leurs inspirations aux sources immaculées du Vatican.

J'ai sous les yeux un entrefilet du journal *l'Unità cattolica*, moni-

Digitized by Google

teur du cléricalisme exalté, qui relève, avec toutes les armes de la pudeur offensée, ce qu'il appelle la *Profanazione della chiesa San Marco*. La foudre céleste lui paraît lente à terrasser les sacriléges. Un autre journal, *l'Arte* de Trieste, pousse également, et pour le même motif, des cris à fendre l'âme. Il signale véhémentement *la pietà mercantile* de l'éditeur Ricordi qui s'est entendu avec Verdi pour spéculer sur sa *Messe de Requiem*, et battre monnaie sur la tombe de Manzoni. Ces désespoirs sont d'autant plus navrants qu'ils sont irrémédiables. Le mal est fait. Le curé de San Marco, dans sa tolérance éclairée, a compris que ces actrices qui chantent à l'église, dans une messe funèbre, ne sont pas plus des actrices qu'un prêtre qui officie n'est un homme : il leur a ouvert toutes grandes les portes de son église. D'autre part, l'éditeur Ricordi a fait graver dans ses ateliers la partition de la *Messe* de Verdi, et l'a éditée avec un luxe du meilleur goût. Puis, il en a donné, à la Scala, une première audition dont la recette a produit dix-huit mille francs. Pour comble d'impiété, il a consacré le montant de cette recette à l'érection d'un monument en l'honneur de Manzoni. C'est une action bien noire d'avoir fait un usage aussi profane de cette somme et de l'avoir détournée d'une destination plus orthodoxe, telle que le denier de saint Pierre... Mais le crime est consommé.

Il est onze heures du matin. En dépit du scandale causé à *l'Arte* de Trieste et à *l'Unità cattolica*, Verdi lève son bâton de mesure, donne à ses interprètes le signal de l'attaque, et voilà sa *Messe* partie pour l'éternité. Les portes de San Marco sont closes. Les bruits du dehors s'éteignent peu à peu. Un grand silence se fait. Quatre mille têtes attentives se tendent vers le maître. Cette foule est palpitante d'émotion, mais muette et comme domptée d'avance par la secrète influence du génie. Verdi a préféré l'église San Marco au Dôme pour l'exécution de son œuvre. Moins vaste que la cathédrale, elle est plus propice à une audition musicale. La forêt de colonnes qui supporte les voûtes du Dôme eût arrêté l'onde sonore. La décoration en eût été plus compliquée, et les draperies tendues d'un pilier à l'autre eussent rompu les vibrations de l'air. En un tour de main, avec quelques nœuds de crêpe noir artistement accrochés aux ornements de l'architecture, San Marco s'est trouvé prêt.

Ne me demandez point encore l'analyse de la formidable composition de Verdi. J'y consacrerai, dans le prochain numéro, un article spécial où j'exposerai mes vues intimes sur le rôle du style religieux dans une

Digitized by Google

Messe de Requiem. J'ai saisi les colossales proportions de celle-ci, et j'en ai été aussi étonné que touché. J'en garde une impression ineffaçable, mais je ne me sens pas la force d'épiloguer sur un sentiment profond, que je ne pourrais décomposer et avec lequel j'éprouve le besoin de me familiariser. Ce que je sais, c'est que la *Messe* de Verdi est un monument grandiose de l'art musical en ce siècle, qu'elle sous-entend un progrès incontestable dans le style dramatique du maître, et qu'elle le hisse au plus haut rang parmi les compositeurs de musique sacrée. Verdi s'est métamorphosé : il a en quelque sorte renouvelé sa substance. Et, pour m'en tenir à une comparaison éloignée qui rend bien ma pensée, sa *Messe* ne ressemble pas plus à ses productions antérieures que *l'Africaine* de Meyerbeer ne ressemble à son *Crociato*.

La révélation a été foudroyante, et les musiciens les plus habiles à reconnaître les formules favorites de Verdi devront baisser pavillon devant l'inconnu. Ce n'est pas que Verdi ait jusqu'ici dédaigné la science des grandes lignes dans l'expression religieuse ; le finale de *Nabuco*, le rôle sacerdotal de Zacharie, le *Miserere* du *Trouvère* et d'autres pages encore que je pourrais citer, témoignent chez lui d'une réelle aptitude à traiter l'harmonie sacrée.

Mais jamais il ne lui avait été donné de se livrer tout entier à ses tendances, et de mesurer ainsi l'étendue de ses forces. Jamais peut-être ses voix et son orchestration ne s'étaient fondues dans une telle unité. Jamais sa palette, aujourd'hui débarrassée de ses couleurs mal liées, ne s'était chargée de tons plus puissants ni plus lumineux. La *Messe de Requiem* n'est pas seulement une étape caractéristique de la longue carrière de Verdi ; c'est un pas en avant aussi hardi qu'imprévu, quelque chose comme une irruption romantique en plein camp classique.

Verdi vient de porter un grand coup. La presse italienne constate unanimement, ou peu s'en faut, son triomphe. Quelques esprits timides hésitent encore, et se retranchent, pour défendre leurs réserves, derrière le caractère dramatique et presque théâtral (j'emprunte leurs mots) de l'œuvre du maître.

J'ai entendu, à l'église, la *Messe* de Verdi : je veux l'entendre au théâtre, où l'effet de certaines parties du tableau va se retourner. J'ai dit sommairement ce que j'en pensais. Dans mon prochain article, j'examinerai l'œuvre pièce par pièce, et je dirai pourquoi (par l'heureuse alliance du style dramatique et du style religieux), la *Messe de Requiem* de Verdi répond complétement à mon idéal en telle matière.

ARTHUR HEULHARD.

Digitized by Google

L'Opéra-Comique a donné, pendant mon absence, la première représentation du *Cerisier*, opéra comique en un acte, paroles de M. Jules Prével, musique de M. Duprato. Le sujet de la pièce est tiré d'un conte de La Fontaine. Le compositeur n'a pas retrouvé sa veine des *Trovatelles*. Par instants, on pourrait croire que le livret est de M. Duprato et la musique de M. Jules Prével. Dans ces conditions, nous ne croyons pas que le *Cerisier* doive attirer beaucoup de monde sous son ombrage.

Pendant mon absence aussi (Dieux injustes, qu'il s'est passé de choses pendant mon absence!), mademoiselle Marie Belval s'est fait entendre à l'Opéra dans le rôle de Marguerite des *Huguenots*. On ne nous gardera pas rancune de ne pas parler de ce que nous n'avons pas vu. Mademoiselle Belval va débuter pour la seconde fois dans le rôle d'Isabelle de *Robert le Diable*. Cette fois, nous serons à notre poste.

A. H.

Digitized by Google

CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874

AVRIL

27 *Avril.* — MENUS-PLAISIRS. Première représentation : *Cent mille francs et ma fille*, opéra bouffe en quatre actes, paroles de MM. Adolphe Jaime et Philippe Gille, musique de M. J. Costé. (Transformation d'une pièce jouée primitivement sous forme de vaudeville, il y a quelques années, au théâtre Déjazet.) — SALLE PHILIPPE HERZ. Concert donné par la Société chorale d'amateurs, dirigée par M. Guillot de Sainbris; on y exécute de nombreux fragments d'une des œuvres les plus importantes de Philidor, le *Carmen seculare*, qui n'avait pas été entendue depuis un siècle environ, ainsi que la fameuse ballade, *le Roi des Aulnes*, du compositeur danois Niels Gade.

30. — Exécution, à la soirée donnée au palais de l'Elysée par le Président de la République, de la nouvelle musique composée, pour les intermèdes de *Georges Dandin*, par M. Eugène Sauzay (1). — NAPLES. (Théâtre San Carlo.) Première représentation : *Le Figlie di Ceope*, ballet, scénario de M. Hippolyte Monplaisir, musique de M. Costantino Dall'Argine.

MAI

1er *Mai.* — Réouverture du concert des Champs-Élysées.

3. — Reprise des exercices des élèves au Conservatoire national de musi-

(1) Malgré tous les soins que nous prenons pour rendre ces tablettes aussi complètes que possible, on conçoit qu'il ne dépend pas toujours de nous qu'elles soient sans lacunes; c'est ainsi, et sans que le fait fût venu à notre connaissance, que cette composition de M. Sauzay avait été exécutée, le 18 avril, dans un concert donné par lui.—A la fin d'avril ou au commencement de mai, on donne au Friedrich-Wilhelmstædter-Theater de Berlin, la première représentation d'*Un Carnaval à Rome*, opérette, musique de M. Johann Strauss. A l'Opéra de la même ville, le 1er mai, première représentation d'un divertissement en un acte, scenario de M. G. Gursky, musique de de M. Radeke. — Dans le courant de mai, première représentation au théâtre San Carlo, de Naples, de *Maria Stuarda*, drame lyrique en trois actes, paroles de M. Golisciani, musique de M. Costantino Palumbo.

Digitized by Google

que, après une interruption de quinze ans environ. Les œuvres qui figurent au programme portent les noms de Haydn, Mozart, Cherubini, Spontini, Rossini, Weber et Mendelssohn. — Salle Erard. Première exécution de *Jeanne d'Arc*, cantate, musique de M. Charles Poisot. — Dieppe. (Concert de la Société philharmonique.) Première exécution de *Jeanne d'Arc*, cantate, paroles de M. J. Cauvain, musique de M. Amédée Godard.

4. — Salle du Conservatoire. Grand concert donné pour la fondation d'une caisse philanthropique de prêts et encouragements aux artistes musiciens et artistes lyriques, avec le concours gracieux de M. Francis Planté, de madame Carvalho et de M. J. Diaz de Soria. La recette atteint presque le chiffre de dix mille francs.

5. — Clôture annuelle du Théâtre-Italien.

6. — Arrêté du ministre des Beaux-Arts, nommant madame Massart professeur de piano au Conservatoire national de musique, en remplacement de M. Henri Herz, admis sur sa demande, à faire valoir ses droits à la retraite (1).

7. — Opéra-Comique. Début de mademoiselle Breton, jeune artiste sortant du Conservatoire, dans le rôle de Chérubin des *Noces de Figaro*.

8. — Opéra. Continuation des débuts de mademoiselle Jeanne Fouquet, dans le rôle de Marguerite de *Faust*. — Audition, dans la grande salle de la manufacture de M. Aristide Cavaillé-Coll, du grand orgue construit pour la nouvelle église de Saint-Anne d'Auray. (L'instrument est joué par M. Alexandre Guilmant.)

11. — Grande séance annuelle de l'Orphéon de Paris, dans la salle du Cirque des Champs-Élysées.

15. — Opéra-Comique. Première représentation : *le Cerisier*, opéra-comique en un acte, paroles de M. Jules Prével, musique de M. J. Duprato.

16. — Eldorado. Première représentation : *la Fermière et son Garçon*, opérette en un acte, paroles de M. Auguste Jouhaud, musique de M. Frédéric Barbier. — Salle Herz. Cinquième concert avec orchestre et chœurs, donné par la Société nationale de musique, dans lequel on entend, en fait d'œuvres inédites : Symphonie, de M. Gabriel Fauré; *la Forêt*, poème lyrique en trois parties (fragments), de madame la comtesse de Grandval; fragment de Psaume (soli, chœur et orchestre), œuvre posthume d'Alexis de Castillon; ouverture de M. Alphonse Duvernoy.

(1) Par un autre arrêté du même mois, dont nous ignorons la date précise, M. Maury a été nommé professeur de cornet à pistons en remplacement de M. Arban, démissionnaire.

Digitized by Google

19. — Salle de M. Duprez. Première représentation : *la Sérénade*, opéra bouffe en un acte, paroles de M. Édouard Duprez, musique de M. C. de Colbert.

21. — Bouffes-Parisiens. Première représentation : *Bagatelle*, opérette en un acte, paroles de MM. Hector Crémieux et Ernest Blum, musique de de M. J. Offenbach. — Folies-Marigny. Première représentation (à ce théâtre) : *les Pantins de Violette*, opérette en un acte, paroles de Léon Battu, musique d'Adolphe Adam. — Première audition, chez M. le comte Wiard, du *Dernier Abencérage*, opéra en deux actes, paroles de M....., musique de M. Regnier.

22. — Opéra. Début de mademoiselle Marie Belval, dans le rôle de Marguerite des *Huguenots*. — Milan. Exécution, dans l'église Saint-Marc, de la messe composée par M. Verdi pour la célébration de l'anniversaire de la mort de Manzoni.

23. — Conservatoire de musique. Audition des envois de Rome. Premières exécutions : *le Passage de la mer Rouge*, oratorio, paroles de M. Lucien Augé, musique de M. Rabuteau, premier prix de 1868; Suite symphonique, et Psaume XXIII, de M. Charles Lefebvre, premier prix de 1870.

24, 25 et 26. — Cologne. Cinquante-unième festival musical rhénan (1).

A. P.

(1) Dans le courant de mai, on représente, à l'Alcazar de Marseille, une opérette nouvelle en un acte: *Clairette Angot en Turquie*, paroles de MM. Roustan et Isch, musique de M. Emmanuel Baumann.

Digitized by Google

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

Par décret du 22 mai, M. Arthur de Cumont a été nommé ministre des Beaux-Arts, en remplacement de M. de Fourtou, qui passe au ministère de l'intérieur.

— Le 23 mai a eu lieu, au Conservatoire de musique, le jugement du Concours d'essai pour le grand prix de Rome.

Le jury était composé de MM. Ambroise Thomas, H. Reber, Félicien David, Victor Massé, François Bazin, membres de l'Institut ; Massenet, Vaucorbeil, jurés adjoints, désignés par l'Académie des Beaux-Arts ; M. Camille Saint-Saëns, autre juré désigné par l'Académie, ne s'est point présenté.

Les concurrents étaient au nombre de neuf. Six ont été admis au concours définitif.

Ce sont, dans l'ordre suivant :

1° M. Hillemacher, second prix de 1873, élève de M. François Bazin ;
2° M. Ehrhart, second prix de 1872, élève de M. Reber ;
3° M. Wormser, élève de M. F. Bazin ;
4° M. Pop Méarini, élève de M. Victor Massé ;
5° M. Vérouge de la Nux ;
6° M. Marmontel, mention honorable de 1873.

Ces deux derniers, élèves de M. Bazin.

Voici l'ordre du concours définitif : entrée en loges, le samedi 30 mai, à dix heures du matin, au Conservatoire. Sortie, le mardi 23 juin, à dix heures du soir.

Jugement préparatoire : vendredi 3 juillet, au Conservatoire.

Jugement définitif, par toutes les sections réunies de l'Académie des Beaux-Arts, samedi 4 juillet, au Palais de l'Institut.

Digitized by Google

— Sous ce titre : *l'Art lyrique, traité de chant et d'expression*, M. Delle-Sedie va prochainement publier un important ouvrage où seront résumés les principes que l'éminent chanteur met en pratique depuis longtemps avec tant d'autorité.

— L'impôt sur les pianos n'est en faveur nulle part. La Chambre des députés italiens vient, à son tour, de le repousser.

— Mademoiselle Lise Tautin, dont on se rappelle les succès aux Bouffes-Parisiens, vient de mourir à Bologne, à l'âge de trente-six ans.

— Notre correspondant à Barcelone, M. A. G. Bertal, nous adresse un compte rendu de l'*Ultimo Abenzerragio* (le Dernier des Abencérages), opéra nouveau en quatre actes. Le défaut d'espace nous empêche de reproduire *in extenso* l'article de M. Bertal; nous le résumons pour nos lecteurs.

L'*Ultimo Abenzerragio*, paroles de M. Francisco Fors de Casamayor, musique de M. Felipe Pedrell, a été représenté pour la première fois le 14 avril 1874, au Grand-Théâtre du Lycée de Barcelone. Le livret, tiré de Chateaubriand, est médiocre. La musique de M. Felipe Pedrell, un jeune débutant, est une œuvre originale et savante, d'un beau style. L'inspiration en est facile. M. Pedrell a le savoir : il ne sera pas longtemps à acquérir le savoir-faire. Si l'on considère l'absence quasi-complète de situations intéressantes et dramatiques dans le livret, on est étonné que M. Pedrell ait pu en tirer un parti aussi remarquable. Cela donne le droit d'attendre beaucoup de l'avenir de ce jeune compositeur.

La mise en scène et l'interprétation de l'œuvre ont été parfaites.

— Nous avons reçu une notice sur mademoiselle Anna de Belocca. C'est une très belle plaquette ornée d'un portrait photographique de la jeune artiste. L'auteur, M. Victor Berlioze (?), donne des détails biographiques très exacts, mais il sacre mademoiselle de Belocca étoile de première grandeur, et la met sur la même ligne que la Malibran !

Mademoiselle de Belocca possède certes une fort belle voix; c'est beaucoup, mais c'est tout. Ses débuts dans *le Barbier* avaient fait concevoir des espérances que la critique impartiale a dû abandonner, après l'avoir entendue dans *la Cenerentola* et la *Semiramide*.

Les générations futures apprendront avec étonnement qu'il y a eu à Paris, en 1873-74, une chanteuse comparable à la Malibran.

Londres. — *Covent-Garden*. — La saison de Covent-Garden a commencé avec sa splendeur accoutumée : M. Gye, le directeur *gentleman*, fait bien les choses. Les plus grands noms d'artistes figurent parmi ses pensionnaires. Citer la Patti, l'Albani, madame Marimon, Faure, Nicolini et tant d'autres, c'est dire assez que le succès est certain et peut se calculer à l'avance. Quel-

Digitized by Google

ques détails sur l'organisation de ce théâtre, sur l'orchestre en particulier, sont intéressants et instructifs.

Rappelons tout d'abord que c'est M. Vianesi qui est l'âme de ce grand centre artistique, et qu'il a réuni un orchestre hors ligne, dont voici la composition : 14 premiers violons, 12 seconds, 11 violes altos, 9 violoncelles, 9 contre-basses, 3 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 3 clarinettes, 4 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 ophicléide, 1 harpe, cymbales et timbales, caisses roulantes, grosses caisses, et toute la batterie ordinaire et extraordinaire, coût : 2,000 fr. par soirée. La saison se compose de quatre-vingts soirées; c'est donc 160,000 fr. pour l'orchestre seulement. Ces quatre-vingts soirées ont lieu dans l'espace de quatre mois : avril, mai, juin et juillet.

On a donné à Covent-Garden, depuis l'ouverture, plusieurs opéras, parmi lesquels : *la Traviata*, *Crispino*, *la Figlia del Regimento*, *l'Africana*, *Il Barbiere*, *la Favorita*, *Guglielmo Tell*, *Ugonoti*, *Lucia*, *Sonnambula*, *Ballo in Maschera*, *Trovatore*, *Fausto*, *I Puritani*, *Don Giovanni*.

M. Gye a été nommé récemment directeur des théâtres italiens de Saint-Pétersbourg et Moscou.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — La première représentation de l'*Esclave*, d'Edmond Membrée, aura lieu au commencement du mois de juillet. Les trois premiers actes sont déjà mis en scène.

— On s'occupe à ce théâtre d'une reprise de *Robert le Diable*.

Mademoiselle Marie Belval continuera ses débuts dans le rôle d'Isabelle. Quant au rôle de Robert, on le conserve à M. Sylva.

— Mademoiselle Sangalli — retour de Vienne — fera sa rentrée à l'Opéra le mois prochain, dans le ballet de *la Source*.

Opéra-Comique. — A l'Opéra-Comique, on ne parle plus que de la *Messe de Requiem*, de Verdi, qui sera chantée probablement le 9 juin, à une heure et demie.

Voici le programme des morceaux :

1° *Requiem* et *Kyrie*, quatuor et chœurs, par mesdames Stoltz, soprano; Waldmann, mezzo-soprano; MM. Capponi, ténor; Maini, basse.

Digitized by Google

2° *Dies iræ* à quatre parties, solo et chœur.
Dies iræ, chœur.
Tuba mirum, chœur.
Liber scriptus, chœur et fugue.
Quid sum miser, trio, par mesdames Stoltz, Waldmann et M. Capponi.
Rex tremendæ, quatuor et chœur.
Recordare, duo et chœur, par mesdames Stoltz et Waldmann.
Ingemisco, solo par M. Capponi.
Confutatis, solo pour basse.
Lacrymosa, quatuor et chœur.
3° *Domine Jesus*, offertoire, par mesdames Stoltz et Waldmann, MM. Capponi et Maini.
4° *Sanctus*, fugue à deux chœurs.
5° *Agnus Dei*, duo et chœur, par mesdames Stoltz et Waldmann.
6° *Lux æterna*, trio, par madame Waldmann, MM. Capponi et Maini.
Libera me, solo, chœur, fugue finale. Le solo par madame Stoltz.
L'orchestre et les chœurs se composent de 200 exécutants, sous la direction de M. Deloffre.

Châtelet. — M. Louis Herz a acquis de M. Hostein et de la Société nantaise la propriété du Châtelet. Le nouveau directeur forme, pour l'exploitation de ce théâtre, une Société anonyme au capital de 500,000 francs, divisé en 1,000 actions. Le Châtelet serait transformé en opéra populaire. Nous ne pouvons qu'applaudir à cette tentative, à laquelle nous souhaitons une complète réussite.

Variétés. — *Un Sujet de pendule*, tel est le titre d'un opéra bouffe en un acte que MM. Dubreuil, Chabrillat et Cœdès viennent de faire recevoir. Cet ouvrage sera interprété par MM. Dupuis, Léonce, mesdames Berthal et Aline Duval.

On annonce aussi la reprise prochaine des *Brigands*, avec mademoiselle Paola Marié dans le rôle de Fiorella.

Folies-Dramatiques. — Les Folies-Dramatiques feront leur clôture en juillet et leur réouverture en août.

La pièce de réouverture sera, dit-on, *la Fiancée du Roi de Garbe*, de MM. Dennery et Chabrillat, musique de M. Litolff.

Ensuite viendra *le Capitaine Fracasse*, de Catulle Mendès, que M. Émile Pessard vient de mettre en musique.

On prépare, en attendant ces deux pièces, une reprise du *Canard à trois becs*, l'opérette de MM. Moinaux et Jonas.

Folies-Marigny. — Le directeur, M. Gaspari, a donné une reprise inatten-

Digitized by Google

due des *Pantins de Violette*. Malgré le petit nombre d'exécutants qui se trouvaient à l'orchestre, la partition charmante d'Adolphe Adam a été vivement applaudie.

Porte-Saint-Martin. — La reprise du *Pied de mouton* aura lieu à la Porte-Saint-Martin du 10 au 12 juin, après une semaine de relâche.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

ANDRÉ PHILIDOR.

ANS les dépendances du château de Dreux, le promeneur aperçoit, à moitié cachée par les arbres et placée sur une petite éminence, une maisonnette de l'aspect le plus humble, de l'apparence la plus modeste, et qui pourtant consacre un grand souvenir. C'est dans cette maisonnette, qui, je crois, sert aujourd'hui de logis à l'un des gardes du parc, que naquit l'un des plus grands musiciens dont la France puisse s'enorgueillir, François-André Danican Philidor; une petite plaque de marbre noir, portant une inscription commémorative, rappelle ce fait aux compatriotes d'un artiste justement célèbre naguère, et aujourd'hui bien à tort

Digitized by Google

oublié. Voici la reproduction exacte de cette plaque, placée sur la façade, juste à côté du numéro de la maison :

158

ICI naquit
PHILIDOR *
le 7 7bre 1726

Les *Druides* (1) sont très-fiers des deux hommes fort distingués qu'a vu naître leur petite cité : Rotrou, le poète viril et le magistrat martyr, et Philidor, le grand musicien et le plus fameux joueur d'échecs qu'ait possédé la France; mais je crois qu'ils connaissent plus l'un que l'autre, et que leur sympathie est plutôt et plus clairement éveillée par le nom du premier que par le souvenir du second.

D'où vient donc l'injuste oubli dans lequel, au point de vue musical, est tombé le nom de celui qu'on pourrait appeler le grand Philidor, tandis que les amateurs d'échecs n'ont cessé de l'entourer du respect le plus profond, de l'admiration, de la vénération la plus inaltérable? Parmi les musiciens même, il en est bien peu qui le connaissent assez pour lui rendre justice, qui sachent qu'il a été, avec Duni, Grétry et Monsigny, l'un des fondateurs de notre opéra comique, qu'il est l'un des très rares artistes français qui aient obtenu de grands succès à l'Opéra, enfin qu'il a fait jouer plus de vingt-cinq ouvrages de caractères très différents, et que, pour toutes ces raisons, son nom était digne de gloire à l'égal de celui de Grétry, de celui de Monsigny. Ces deux derniers pourtant sont connus du public, sont consacrés par la renommée; tandis que Philidor est l'objet d'un dédain inexplicable, d'un oubli absolument immérité, et d'autant plus étrange qu'à certains points de vue il est supérieur à ceux que les contemporains appelaient ses émules, ses rivaux, mais qu'ils se seraient bien gardés de considérer comme ses supérieurs.

(1) Une tradition locale, dont je ne suis pas à même de vérifier le bien-fondé, veut que la ville et les environs de Dreux aient été l'un des derniers, sinon le dernier refuge des druides de notre vieille Gaule. Le nom même de Dreux semble, du reste, venir à l'appui de cette tradition. Toujours est-il que les habitants de la ville et de la contrée prennent la désignation de *druides*, tout comme ceux de Paris s'appellent Parisiens, et, peut-être sans trop savoir pourquoi, s'en montrent assez fiers. C'est un sujet assez ordinaire d'étonnement pour les étrangers que d'entendre, par exemple, sur une grande route, deux paysans s'interpeller ainsi : — « Te v'là, vieux Druide!... Comment vas-tu? — Eh! bonjour, mon bon Druide; ça va bien, je te remercie. »

Digitized by Google

Le fait est là pourtant, brutal comme tous les faits, et il ne reste qu'à le constater. Eh bien, c'est contre ce fait injuste que je veux protester, et c'est pour laver la mémoire de Philidor de l'outrage qui lui est fait chaque jour, que j'ai entrepris ce travail. En retraçant sa vie, en énumérant ses travaux, en appréciant ses œuvres, en faisant, par la pensée, revivre son génie, j'espère rappeler l'attention sur un artiste méconnu, rendre à son nom un peu du lustre dont il était justement environné, et forcer, à son égard, sinon les sympathies du public, à qui l'on n'offre plus l'occasion de le connaître et qui reste par conséquent inhabile à le juger, du moins l'affection des musiciens, qui, grâce à mon plaidoyer, consentiront peut-être à l'étudier un peu et seront bientôt à même de partager mon estime, mon goût, j'allais dire mon admiration. Ne dussé-je ramener à Philidor que quelques esprits distingués, quelques raffinés, quelques curieux des choses d'art, auxquels ses œuvres auraient échappé, je m'estimerais heureux du résultat et me considérerais comme ayant accompli un devoir. D'ailleurs, ceux qui voudront bien me lire verront qu'il n'y avait pas seulement en Philidor un artiste, mais un homme intelligent, un homme instruit et un homme de cœur; un homme, enfin, pour tout dire en un mot.

I

Nous avons vu que Philidor était né à Dreux, le 7 septembre 1726 (1). Il était issu d'une famille féconde en musiciens, qui avait déjà fourni neuf artistes fort distingués, recommandables à titres et degrés différents,

(1) Dans la première édition de sa *Biographie universelle des Musiciens*, Fétis avait donné une date inexacte pour la naissance de Philidor, date que je rectifiai dans la *Revue et Gazette musicale* du 11 septembre 1859, d'après l'acte de naissance du grand artiste et la plaque de la maison où il a vu le jour, et que Fétis corrigea lui-même dans sa seconde édition. Mais je ferai remarquer que les deux articles relatifs à Philidor insérés dans les deux éditions de la *Biographie universelle des Musiciens*, très confus et cherchant à se corriger l'un l'autre, fourmillent d'omissions, d'erreurs et d'inexactitudes. Je préviens donc, une fois pour toutes, que je serai fréquemment, dans l'énoncé des faits, en désaccord avec Fétis; mais comme voici quinze ans que je m'occupe de Philidor, j'aurai soin d'appuyer mes affirmations, soit sur des textes contemporains, que je citerai toujours, soit sur des renseignements que les membres survivants de la famille (et ils sont nombreux) ont bien voulu me fournir directement, soit enfin sur une biographie de Philidor que son fils aîné avait commencé à écrire et qui, la mort l'ayant surpris, fut achevée, d'après ses notes, par un de ses amis, M. J. Lardin. Ce travail, absolument nul au point de vue artistique, mais très précieux sous le rapport des faits, a été publié sous ce titre : *Philidor peint par lui-même*, dans *le Palamède* (revue des échecs) de janvier 1847 ; il en a été fait un tirage à part.

Digitized by Google

et qui, un peu comme celle des Bach en Allemagne, forma une véritable dynastie musicale. C'est au chef de cette dynastie, Michel Danican, que fut appliqué pour la première fois le surnom de *Philidor*, qui n'était point le nom de la famille, mais qui, du fait de celui-ci, vint s'ajouter à son nom patronymique. « Michel Danican (a dit un de mes excellents confrères, M. Er. Thoinan, dans un travail spécial, relatif à la généalogie des Philidor), né dans le Dauphiné, avait acquis une grande habileté sur le hautbois, et réussit, en arrivant à Paris, à se faire entendre et applaudir de Louis XIII. Ce prince, grand amateur de musique et musicien lui-même, fut enchanté de l'artiste dauphinois, dont le jeu, disait-il, lui rappelait celui d'un célèbre hautboïste italien nommé Filidori, venu de Sienne quelques années avant, et dont le talent avait produit une certaine sensation à la cour de France. Le roi dilettante s'écria même dans son enthousiasme, en écoutant Michel : « J'ai trouvé un second Filidori. » Il n'en fallut pas davantage, et les courtisans, toujours disposés à renchérir encore sur les éloges du maître, n'appelèrent plus Danican que Philidor (1). »

François-André Danican-Philidor était l'arrière-petit-fils du hautboïste de Louis XIII. Son père n'était pas âgé de moins de soixante-treize ans lorsqu'il épousa, en troisièmes noces, une jeune fille aimable et naïve, qui était seulement dans sa vingtième année; si bien qu'André Philidor, venu au monde le premier des huit enfants issus de ce mariage vraiment extraordinaire, avait à sa naissance une sœur, fille du premier lit de son père, déjà âgée de cinquante-six ans, et qui aurait pu être la grand'mère de celle qui pouvait l'appeler sa belle-fille.

Le jeune André fut admis fort jeune au nombre des enfants de la chapelle de Louis XV, dès l'âge de six ans, dit-on, et y fit ses études sous la direction de Campra (2). C'était une bonne fortune, pour un enfant

(1) *Les Philidor, généalogie biographique des musiciens de ce nom.* (*France musicale*, décembre 1867 et janvier 1868.)

(2) Fétis, se fondant avec assez de raison sur les règlements de la chapelle du roi, qui en interdisaient l'entrée à tout enfant n'ayant point encore accompli sa dixième année, conteste formellement que Philidor ait pu y être admis dans un âge aussi tendre. Cependant, un contemporain d'André Philidor, Laborde, financier, écrivain et compositeur lui-même, affirme le fait dans ses *Essais sur la musique*, et pourrait bien avoir été renseigné à ce sujet par Philidor en personne ; de plus, le fait en question est resté à l'état de tradition dans la famille; enfin, sans vouloir absolument rien affirmer, j'ajouterai pourtant qu'il ne me paraîtrait pas extraordinaire que le roi, en faveur des longs services rendus à la chapelle par deux générations de sa famille, eût fait une infraction aux règlements pour un enfant dont les dispositions, d'ailleurs, étaient exceptionnelles.

Digitized by Google

bien doué, que de tomber aux mains d'un tel maître. Artiste supérieur, sinon homme de génie, Campra, qui avait été successivement maître de chapelle à Toulon, à Arles, à Toulouse, puis, à Paris, au collége, à la maison professe des Jésuites, à la Sainte-Chapelle, à Notre-Dame et enfin à la Cour, avait donné à l'Opéra plus de vingt ouvrages, dont quelques-uns, tels que l'*Europe galante, Hésione, Tancrède, les Fêtes vénitiennes*, avaient obtenu de grands et légitimes succès. C'était un musicien instruit, doué d'une imagination abondante, d'une verve très-réelle, et qui n'avait pas moins réussi dans le genre profane que dans le genre sacré. On n'aurait su choisir un meilleur directeur pour les jeunes pages de la chapelle royale, et Philidor dut, par la suite, s'estimer heureux d'avoir eu pour maître le premier musicien de son temps.

Ce fut, paraît-il, au service de la chapelle que le jeune Philidor commença de contracter son goût passionné pour les échecs, sans doute par suite de l'exemple qui lui était donné journellement. Les musiciens avaient l'habitude de se réunir, en attendant la messe du roi, dans une salle où se trouvait une longue table sur laquelle étaient incrustés six échiquiers; ils prenaient patience en exerçant leurs forces à ce jeu difficile et compliqué, le seul, d'ailleurs, qui leur fût permis à la Cour. Philidor, qui avait pour les échecs une inclination naturelle, les regardait faire silencieusement, mais en portant aux coups la plus grande attention. Un jour — il était âgé de dix ans environ, — un vieux musicien, arrivé avant l'heure accoutumée, maugréait devant lui de ce que ses camarades ne se pressaient point assez, ce qui le privait de faire sa partie. L'enfant n'osait trop; mais, cependant, tout hésitant et tout timide, il proposa au bonhomme de lui servir de joueur. A cette offre, le vieillard partit d'abord d'un éclat de rire, puis finit par accepter. Mais sa surprise fut grande lorsque, au lieu d'un élève auquel il pensait devoir prodiguer les conseils, il s'aperçut qu'il avait affaire à un rival redoutable; le dépit s'en mêla quand, la partie avançant, il s'aperçut que son adversaire pourrait bien prendre le dessus; sa mauvaise humeur éclata alors, et il eût fallu voir la mine à la fois piteuse et maligne du bambin, trop fier d'un succès qu'il prévoyait déjà pour consentir à l'abandonner, mais redoutant de payer son triomphe par quelque horion, que l'amour-propre froissé du bonhomme semblait lui faire pressentir. A chaque instant il tournait du côté de la porte un regard en quelque sorte suppliant, comme pour l'engager à se rapprocher de lui afin de favoriser sa fuite lorsque le moment en serait venu; cependant, petit à petit, et sans exciter les soupçons de son rival, absolument absorbé par son jeu, il était parvenu à se glisser à l'extrémité de son banc; sûr alors de son salut,

Digitized by Google

il presse l'issue de la partie, précipite les coups, avance enfin victorieusement la pièce décisive, et, lançant à son adversaire un *mat* sardonique et retentissant, s'enfuit de toute la vitesse de ses petites jambes afin d'éviter une poursuite qui eût pu lui devenir fatale.

On comprend que cet incident ne passa pas inaperçu, et qu'il fut bientôt l'objet des conversations de tous les musiciens de la chapelle. Après une telle aventure, ce fut à qui d'entre eux ferait la partie avec le petit Philidor; mais ses aptitudes étaient déjà telles que bientôt il ne se trouva plus un seul de ses collègues qui pût se mesurer avec lui.

Pourtant les échecs ne le passionnaient pas encore au point de lui faire négliger ses études musicales, et l'on assure que, à peine âgé de douze ans, il fit exécuter à la chapelle un morceau de sa composition, un motet avec chœur, dont le roi Louis XV se montra si charmé qu'il lui en exprima personnellement sa satisfaction et lui fit remettre une gratification de dix louis.

II

On ne sait au juste à quelle époque Philidor quitta les pages du roi, et abandonna Versailles pour venir s'établir à Paris. Il me semble que cela pourrait bien coïncider avec la mort de Campra, son maître, qui arriva le 29 juillet 1744; auquel cas Philidor aurait eu tout près de dix-huit ans. Son premier biographe, Laborde, dit seulement à ce sujet : — « Etant sorti de page, il se fixa à Paris, s'y soutint en faisant quelques écoliers et en copiant de la musique, et tous les ans il allait à Versailles faire chanter un nouveau motet. » (1)

Sa position était difficile sans doute, puisqu'il était obligé non-seulement de donner des leçons, mais de copier de la musique pour vivre. Fort jeune, il avait perdu son père, qu'il n'avait pour ainsi dire pas connu; ses frères du premier lit, déjà avancés en âge, ne pouvaient probablement lui venir en aide, et comme, de son dernier mariage, son père avait laissé plusieurs enfants dont il était l'aîné, peut-être Philidor se voyait-il tenu de pourvoir, non pas seulement à sa propre existence, mais à celle de ces derniers.

(1) Dans son *Traité élémentaire du Jeu des Échecs* (Paris, 1853), M. le comte de Basterot dit qu' « à l'âge de quatorze ans Philidor quitta les chœurs de la chapelle royale. » Mais je ferai remarquer que M. de Basterot est le seul à donner ce renseignement, et j'ajouterai que, en ce qui concerne Philidor, il me paraît sujet à caution. On verra pourquoi plus tard.

Digitized by Google

Néanmoins, une fois à Paris, il se livra sans réserve à sa passion pour les échecs. Il fit bientôt connaissance avec plusieurs joueurs fameux, entre autres M. de Légal, qui passait pour le premier de France et qui avait trouvé la partie des pions, l'abbé Chenard, avec lequel il entreprit pour la première fois une partie sans voir l'échiquier, et divers autres, qu'il rencontrait au café de la Régence, où sa réputation devint rapidement colossale.

C'est dès ce moment que, malgré sa jeunesse, il commença à opérer de véritables tours de force, en faisant d'abord une partie sans voir l'échiquier, puis en en menant deux, et enfin trois à la fois dans les mêmes conditions. Ce fait a été célébré en vers par l'abbé Roman :

Joueur sublime, étonnant Philidor,
De ton esprit, qui donc suivra l'essor ?
Comment peux-tu, par la seule pensée,
Dans une route obscure, embarrassée,
Les yeux fermés, guider au champ d'honneur
De tes échecs le bataillon vainqueur?
Oui, je l'ai vu, sur trois tables dressées
(Pour les joueurs, prodige humiliant!)
Menant au but, aveugle clairvoyant,
D'un triple jeu les pièces dispersées.
Faire, à la fois, sur les trois échiquiers,
De ses rivaux les trois Rois prisonniers (1).

Je crois bien qu'un tel fait ne s'était jamais produit, et l'on comprend qu'un jeune homme de dix-sept ou dix-huit ans, presque un enfant, montrant pour un tel jeu de telles aptitudes, ait pu se faire promptement une brillante renommée. Cependant, ses affaires étaient en assez mauvais état, et en 1745 il quittait Paris. Dans quelles conditions ? c'est ce

(1) *Les Echecs*, poëme, par l'abbé Roman. (Paris, 1807, in-12.)

C'est le même abbé, passionné pour les échecs, qui, dans une fable où il supposait Mercure donnant des leçons à la jeune nymphe Echec, écrivait, en dépit de sa soutane, les aimables vers que voici :

Obéissante et docile écolière,
D'un pareil maître elle eut bientôt appris
Du jeu d'échecs le plus secret mystère;
Mille baisers, autant donnés que pris,
De ces leçons furent le doux salaire.
Belles, venez, j'en donne au même prix.

La chronique ne dit pas si les « belles » accoururent.

Digitized by Google

qu'il est assez difficile de savoir, car les biographes se contredisent à ce sujet.

Laborde dit : — « Les progrès qu'il avait faits aux échecs lui donnèrent l'envie de voyager pour tenter fortune, et en 1745 il partit pour la Hollande, l'Angleterre, l'Allemagne, etc. » De son côté, M. de Basterot prétend — je ne sais sur la foi de quel renseignement, car je n'ai pu le découvrir — que ce voyage avait d'abord un but musical : — « En 1745, Philidor partit pour la Hollande, en compagnie de quelques musiciens qui s'étaient associés pour donner des concerts à Amsterdam; mais le chef de la bande venant à mourir, l'entreprise fut abandonnée. Pour subvenir à ses besoins, Philidor dut recourir à son talent de joueur d'échecs. Il donna des leçons au prince de Waldeck et à d'autres personnages. Deux ans après, il visita l'Angleterre pour la première fois. »

Quoi qu'il en soit, il paraît certain que c'est en 1745 que Philidor quitta Paris pour se rendre en Hollande, puis en Angleterre, et qu'il mit à profit, pour subsister, son talent aux échecs. Je ne dirai pas, comme Laborde, qu'il tenta la fortune, car l'expression ne me paraît pas heureuse; on ne tente la fortune qu'aux jeux de hasard, et les échecs ne sauraient guère être mis dans le nombre. Philidor était pauvre, besoigneux; il donna des leçons d'échecs, qui, sans aucun doute, étaient plus profitables à sa bourse que des leçons de musique, et il fit des paris sur son jeu, paris qu'il était certain de gagner et que ses adversaires étaient parfaitement sûrs de perdre, mais dont le produit, loin d'être un effet du hasard, était pour lui la récompense d'un grand effort intellectuel. Il n'y a rien là que de fort honorable et de parfaitement licite. Ceci soit dit pour calmer certaines susceptibilités exagérées, dont quelques échos sont venus jusqu'à moi.

ARTHUR POUGIN.

(La suite prochainement.)

Digitized by Google

DE LA MUSIQUE DRAMATIQUE

Le 23 avril 1564, naquit à Stratfort-sur-Avon, dans une maison d'assez pauvre apparence, un enfant du sexe masculin, qui reçut le prénom de William. Fils d'un alderman catholique, nommé Shakespeare, cet enfant, destiné à vivre dans un milieu protestant, devait, à partir de sa seizième année, devenir successivement boucher, maître d'école, clerc chez un procureur, braconnier, gardeur de chevaux à la porte des théâtres, garçon appeleur dans la coulisse, comparse, comédien et poète. Réformateur à sa façon, il devait un jour jeter le désarroi dans les vieilles doctrines aristotéliciennes, et accomplir dans le drame la révolution opérée par Dante dans le poème. Shakespeare était un ignorant, au rapport de certains critiques que je veux croire très instruits et très sincères ; au dire de M. Philarète Chasles, il n'a rien inventé ; et cependant, en dépit de son ignorance et de son esprit peu inventif, Shakespeare, de 1587 à 1611, composa, outre ses sonnets, trente et une pièces, drames ou comédies, dont quelques-unes sont de véritables études historiques et légendaires. Celui qui écrivit *Macbeth*, *Richard III*, *le Marchand de Venise*, *Henri IV*, *Henri V*, *Othello*, *Jules César*, *Coriolan*, *le Roi Lear*, *Hamlet*, *Antoine et Cléopâtre* et *Henri VIII*, était, convenons-en, un ignorant d'une espèce particulière. Peut-être aussi y a-t-il quelque exagération à prétendre qu'un homme, auquel on doit le *Songe d'une nuit d'été*, *Roméo et Juliette*, et la *Tempête*, soit dénué d'imagination... Le cinquante-deuxième anniversaire de la naissance de Shakespeare fut le jour de sa mort. A cette date,

Digitized by Google

Shakespeare rentra dans la nuit, au sein de cette terre qu'il connaissait si bien ; et son œuvre, l'indifférence, la haine et les puritains aidant, fut enseveli pendant cent douze ans dans l'ombre d'où Voltaire, chercheur et jaloux, le fit sortir, et où il eût voulu le faire rentrer. Voltaire traduisit les trois premiers actes de *Jules César* et s'arrêta là, prétendant que le meurtre de César terminait la pièce, et que, César poignardé, les deux derniers actes devenaient inutiles. Voltaire, dont le goût était très sûr comme chacun sait, retranchait ainsi de son autorité privée plusieurs des plus merveilleuses scènes de l'ouvrage. L'esprit avait tendu la main au génie, c'était méritoire. Mais il arriva que la surface mesura la profondeur ; alors le critique appréhenda le poète ; l'auteur de *Zaïre*, de *Brutus* se sentit inférieur à l'auteur d'*Othello* et de *Jules César ;* l'élégance et le brio redoutèrent la grâce et l'énergie ; le vers bien fait se méfia du vers bien venu ; Mahomet comprit qu'il fallait lever la tête pour regarder Coriolan et le roi Lear, le Montenvert remarqua qu'il n'était pas de niveau avec le mont Blanc et se trouva, relativement à son voisin, petit et mesquin : le révolutionnaire français, blessé dans sa vanité, ne voulut plus entendre parler du révolutionnaire anglais, et Voltaire, qui louait jadis Shakespeare, ne tarda guère à le traiter de sauvage ivre. C'était moins méritoire. Malgré Voltaire, malgré Shaftesbury, malgré Dryden, qui déclara simplement Shakespeare « hors d'usage », le poète, ressuscité, voyait tomber autour de lui la forêt des œuvres avortées ou incomplètes, sous la hache de ce rude bûcheron, le temps ; il sortait de l'ombre, du silence, des brouillards britanniques ; serein, il contemplait le monde, son futur patrimoine. Comment avait-on passé près de ce géant sans le voir ? La France, l'Allemagne l'apercevaient enfin et le critiquaient vertement tout en le dépouillant. Au dix-neuvième siècle, les types shakespeariens s'imposent à tous les arts. La peinture, la sculpture, la musique ne jurent que par Shakespeare. On le commente, on le traduit, on l'arrange, on le dérange, on l'imite. La France commence à croire qu'il faut compter avec le drame, et qu'un jour on pourra, par faveur, lui faire une petite place aux pieds de la tragédie et de la comédie, si ces bonnes dames le permettent. On l'examine, on le plaisante, on le raille ; quelle drôle de mine il a ! Il pleure, il rit, absolument comme un homme ; la critique le fustige, le public le trouve étrange ; la convention s'offusque, se plaint et larmoie. Les traducteurs et quelques-uns de leurs lecteurs défendent seuls Shakespeare, ses drames et son système. Les connaisseurs patentés restent indifférents, hésitent ou lancent l'anathème au nouveau venu, âgé de deux cents ans environ, qui vient bouleverser leurs idées, ou plutôt les idées grecques

Digitized by Google

et romaines, devenues françaises depuis la Renaissance, qu'on leur infusa au collége, et dont ils ne se souviennent, par parenthèse, que dans les occasions où le génie, uni à la vérité, les contrecarre sérieusement. Pourtant un impresario confie un *Othello* de fabrique italienne à Rossini; celui-ci s'en tire, grâce à deux ou trois phrases agréables. Les traducteurs de Shakespeare se multiplient en Italie, en France, en Allemagne; à Paris éclate la fameuse querelle des classiques et des romantiques, à laquelle, certes, le dramaturge anglais n'est pas étranger; le siècle de Louis XIV et le siècle d'Élisabeth sont en présence et se chamaillent quelque peu; les deux partis s'injurient; leur colère est au comble. Giboulées d'insultes. Les uns se moquent et se divertissent; les autres prennent la guerre au sérieux et ne ménagent rien. Victor Hugo, représentant de l'esprit nouveau dont il explique les tendances, mitigeant Shakespeare par Corneille et Molière, c'est-à-dire par un reflet espagnol et français, en imprimant, d'ailleurs, à ses ouvrages le cachet d'une incontestable et magnifique individualité, écrit sa fameuse préface de *Cromwell*. Le tumulte redouble, et c'est sur le dos d'*Hernani* que le dénigrement rageur et l'admiration passionnée vident leur querelle à coups de poings. Shakespeare, soutenu par l'aristocratie des intelligences, fait sa trouée; on lui emprunte d'abord des sujets, puis des caractères, puis des scènes, puis des pièces trop souvent défigurées par d'impertinents faiseurs; on tire quelques gouttes de sang au dramaturge, on lui arrache quelques lambeaux de chair, et ces gouttes de sang et ces lambeaux de chair suffisent pour donner aux compositions auxquelles ils sont destinés les apparences de la vie. Les classiques montrent leurs dents ébréchées, les romantiques montrent leurs poignets vainqueurs; la justice, tranquille, tient ses balances et attend...

Shakespeare vous attire comme le gouffre, vous fascine comme l'idéal. Se plonger dans l'œuvre du maître, c'est pénétrer dans une forêt immense, dans la forêt humanité. Ceux-ci y rencontrent Iago, Ophélia, Shylock, Roméo; ceux-là y aperçoivent Titania, Obéron, Ariel; d'autres s'y arrêtent pour suivre des yeux, à la nuit tombante, les sorcières tournoyant sur les bruyères ou, quand l'aurore reparaît, les fées errant parmi les fleurs; tous reviennent de leur course vertigineuse éblouis, charmés, transportés, ravis d'avoir vu l'homme sous tant d'aspects divers, étonnés de s'être croisés avec des êtres qu'ils croyaient imaginaires et dont ils ont constaté l'existence. — Banco s'assied à la table de Macbeth; qui nierait les revenants? Prospéro fait sortir Ariel d'un arbre; qui nierait la puissance des magiciens? Ariel, chanteur invisible, traverse les airs au bruit d'une délicieuse symphonie; qui nierait les génies? L'aube naît, l'alouette

Digitized by Google

s'éveille et s'élève avec des battements d'ailes pour saluer le jour naissant; Roméo prend aux lèvres de Juliette le baiser d'adieu; qui nierait l'harmonie, la poésie, l'amour? Ophélie, folle, folle, folle, hélas! la tête couronnée de fleurs, le sein recouvert par l'onde transparente, se noie en murmurant son refrain étrange; qui nierait l'abîme que la douleur se creuse dans le cœur? Et ceux qui ont parcouru le royaume du poète se demandent pourquoi ils ne cueilleraient pas une violette, une rose, un souci, une grappe de raisin, une branche de cyprès dans ce royaume aussi vaste que la terre, mouvementé comme les vagues de l'Océan, serein comme le ciel, plein de rayons où se meuvent des esprits bienfaisants et d'ombres où s'enfoncent d'horribles fantômes. Et une nuée de compositeurs: Rossini, Chelard, Mendelssohn, Halévy, Thomas, Gounod, Berlioz, Verdi, Stadtfeld; les impuissants, les inconnus, les célèbres, les forts s'abattent sur ces proies toujours vivantes : *Hamlet*, *Macbeth*, *la Tempête*, *le Songe d'une nuit d'été*, *Othello*, *Coriolan*, *le roi Lear;* et ces artistes deviennent plus vigoureux, plus vaillants, plus observateurs en s'unissant à Shakespeare, dont ils sont pourtant éloignés de traduire les innombrables et fulgurantes beautés.

Le sens musical n'est point l'apanage des poètes, aussi constaté-je avec un ravissement mêlé de surprise que Shakespeare, dans toutes ses pièces (je l'ai déjà remarqué ailleurs), confie à la musique le rôle qui lui convient; qu'il la fait intervenir dans les endroits où elle est nécessaire, où elle complète la situation, où elle agrandit l'horizon; dans les occasions où le visage de Dieu apparaît soudain dans l'espace crépusculaire, et où son doigt terrible se montrant aux abords du globe, semble peser sur les événements d'ici-bas.

Essentiellement lyrique, l'œuvre Shakespearien appelle la musique à chaque scène, presque à chaque ligne. La musique peut y courir comme le moineau-franc vole à la treille dorée, et s'y poser ça et là, au hasard. Elle s'adaptera aussi naturellement, aussi facilement au monologue d'Hamlet qu'aux rancunes, aux disputes, aux vengeances des Montaigus et des Capulets; le crâne du pauvre Yorik la sollicitera autant que le sommeil chargé de remords de lady Macbeth; si elle convient à la fée Mab, elle ne convient pas moins à Cordélie, à Miranda, à Desdémone; le roi Lear, Roméo, Juliette, Puck, Caliban, Falstaff. Les apparitions, le fantastique, le réel l'attendent comme une divinité qui doit ajouter l'idéal à la surabondance de vie qu'ils ont déjà. Goneril et Regane sont aussi favorables à la musique que Cordélie et Jeanne Darc. Elle s'applique à : « *Ta parole est un poignard!* » aussi bien qu'à : « *Au Rat! au rat!* » et au cri d'Hamlet, frappant Claudius : « *Suis ma mère* ! » Le

Digitized by Google

musicien penseur qui mettra Shakespeare en musique n'est peut-être pas encore né : il naîtra, n'en doutez pas.

Mozart, avec plus de passion, plus de grandeur, plus de profondeur, plus de *fantasie* (mot allemand intraduisible); Mozart, avec des formes plus variées, plus souples, plus imprévues; Mozart, moins court, moins étriqué, moins soumis à l'instinct, moins étranger à la réflexion, Mozart eût pu être ce musicien prodige : le rival de Shakespeare. Mais Mozart n'est pas sauvage, abrupt; il ne fréquente que rarement les sommets; l'inconnu formidable ne la harcèle pas; le plus qu'humain lui échappe évidemment. Zerline lui suffit; Armide l'eût gêné, dans les grands bois sombres ou lumineux, ce n'est pas le hêtre qu'il dessine, c'est le muguet; il préfère la colline à la montagne, la grotte aux rocs inaccessibles, la source au torrent, le fleuve à l'océan, la barque au navire; les lilas du jardin lui conviennent mieux que la virginité solennelle des lianes inextricables; l'horreur l'émeut médiocrement les précipices, brumeux au-dessus desquels tourbillonnent les oiseaux de proie ne lui semblent point avoir d'équivalents dans le domaine musical; il regarde si volontiers les champs semés de marguerites qu'il ne voit pas les cieux semés d'étoiles; il écoute la fauvette et le rossignol; il n'entend pas les vautours; il est le camarade du rouge-gorge; il ne fraye pas avec l'aigle; Mozart, céleste quelquefois, n'est jamais divin dans l'acception sublime du mot; Mozart, un peu coureur, quoique marié, Mozart que des amours multiples inspiraient, ainsi que me l'avouait sa veuve, qui le laissait libre par amour de l'art, Mozart, légèrement libertin, paraît-il, trouvait Don Juan à sa taille, mais il n'eût rien tiré d'Hamlet, d'Othello, de Macbeth ou du roi Lear; ces types l'eussent écrasé, près d'eux il ne fût pas resté grand. Tout est relatif. Mozart était un compositeur hors ligne, mais ce n'était pas un homme supérieur; là est la nuance.

Cependant l'opéra de *Don Juan* se rapproche par plusieurs points des drames de Shakespeare; il a le mouvement, le rire, le sourire, les larmes, la volupté, l'insouciance, la colère, la terreur, le délire, le courage, la désolation, la témérité, la légèreté; il montre la faute et le châtiment; il offre un assemblage de types admirables : c'est Leporello, curieux, poltron et gourmand; c'est le commandeur devenu marbre et venant, statue inflexible, punir le coupable; c'est Dona Anna pleurant sur le corps de son père et courant à la poursuite du meurtrier, son ravisseur; c'est Zerline, naïve et coquette; c'est le jaloux Mazetto, c'est Dona Elvira, c'est Don Ottavio, c'est Don Juan enfin, fier, voluptueux, éhonté, beau, toujours amoureux, toujours à la recherche de son rêve : la femme qu'il pourra aimer. De tous ces types si profondément humains et si gran-

Digitized by Google

dioses, Mozart fait des caractères. Sauf en matière religieuse, son idéal, c'était la terre avec ses vertus mélangées de faiblesses. Peintre fidèle, il ne grandissait pas ses personnages ; il ne demandait rien à l'inconnu ; il n'avait pas l'intuition de l'infini dans l'art ; aussi la suprême poésie manque-t-elle à son œuvre ; aussi le surhumain ne se rencontre-t-il jamais sous sa plume élégante. Mozart, emprisonné dans le réel, dans le terrestre, ignorait ces élans vigoureux et sublimes si fréquents chez Beethoven ; Mozart a des confins ; Beethoven n'en a pas ; l'insondable est dans Beethoven ; il n'est point dans Mozart : Mozart ressemble à un fleuve dont les eaux abondantes, calmes et pures, laissent voir le lit ; Beethoven, c'est la pleine mer, c'est le plein-ciel ; Mozart observe, Beethoven observe et devine ; Mozart sait, Beethoven sait et pressent. *Don Juan* est un ouvrage parfait, conçu dans de petites proportions. Ceci admis, on ne saurait trop admirer le chef-d'œuvre de Mozart. Ce maître charmant a le savoir, l'ingénuité, la souplesse, la couleur, l'imagination, le tact, la finesse, l'observation, l'individualité. Tous les styles lui sont familiers. Il manie avec une égale facilité l'orchestre et les voix, la musique de chambre, la symphonie, l'opéra, la musique religieuse.—Correct, bien paré, bien poudré, aimable, galant, gentil au possible lorsqu'il chausse l'escarpin, lorsqu'il met des bas de soie, la fraîche culotte et l'habit à boutons de métal ; chéri des femmes, leur pressant la taille sans chiffonner ses manchettes, sablant avec elles le Champagne sans en répandre une seule goutte sur son jabot de dentelle, Mozart n'admettait rien qui inquiétât l'oreille ; aucune broussaille n'entrave sa marche vive, fringante, pensive ou délurée. Ce n'est pas lui qui longerait le bord des précipices, qui rêverait d'excursions aux pics inaccessibles ! Non ; il se contente de suivre le fil de l'eau et de vous conduire avec lui dans les prés et dans les bois.

Mozart fut admirablement servi par le libretto de *Don Juan*, qui offre une grande variété de situations et de caractères, et qui ne contient rien d'excessif. Ce poëme, tout shakespearien par la forme et par le fond, par l'agencement des scènes, par les développements du sujet, par le heurt continuel d'éléments hétérogènes, par le va-et-vient du comique, du pathétique, du grotesque, du fantastique, par la rencontre incessante des passions les plus opposées, ce poëme, dis-je, était et demeure un représentant de l'art moderne tel que l'a conçu Shakespeare, art qui diffère entièrement de celui dont Glück s'inspira. Mozart, sans le savoir peut-être, coule sa partition dans un moule shakespearien et devient ainsi le magnifique point de départ, en musique, de l'idée nouvelle. Glück, si supérieur à Mozart sous plusieurs rapports, se voit tout à coup refoulé

Digitized by Google

dans le passé par ce seul fait qu'un librettiste obscur a fourni à Mozart un canevas où se reflète l'ombre de Shakespeare. Glück ressuscite le génie antique; Mozart représente l'esprit moderne; Glück, lumineux, brille comme un phare sur le vieux monde; Mozart, uni à Shakespeare par un littérateur quelconque, est une aurore qui se lève et dont les rayonnements éclaireront la terre et le ciel.

Mozart mort, on revient aux anciens errements, on sépare de nouveau les genres. Le drame s'efface devant la tragédie et la comédie lyriques qui reprennent fièrement le haut du pavé. Les saines traditions prévalent; les doctrines surannées, triomphantes, sortent de la remise où on les avait un moment reléguées. Les tragiques recommencent à verser des pleurs dans leur vieille urne, les comiques cherchent à retrouver le rire éternel sous leur masque usé, Spontini, Kreutzer, Méhul, Cherubini, Lesueur, Sacchini retournent à l'antiquité païenne ou biblique. Rossini accepte un *Othello* impitoyablement classique, puis un *Moïse* peu divertissant. Il rit jusqu'aux larmes dans le *Barbier* ; il pleure tant qu'il peut dans *Guillaume Tell.* — Les auteurs de bonne compagnie roucoulent à l'Opéra-Comique. Là, pas de poésie, pas d'élan, pas de passion, pas d'aspirations, pas de grandeur, pas de vérité ; l'esprit y patauge dans le faux concurremment avec la mode. Grétry, qui n'était pas musicien, Boïeldieu, qui n'était pas poète, le spirituel Auber, Hérold, qui avait de l'avenir, Adam, qui n'en avait pas, Halévy qui aimait trop la trompette pour aimer beaucoup le hautbois, illustrèrent ce bâtard, l'Opéra-Comique. Vains efforts ! L'Opéra-Comique tombe, il est tombé. Il faut que le drame l'aide et lui tienne l'étrier pour qu'il remonte en selle. S'y tiendra-t-il ? Nous verrons bien.

LOUIS LACOMBE.

(A suivre.)

Digitized by Google

LES AIRS A DANSER

DE

L'ANCIENNE ÉCOLE FRANÇAISE[1]

II

LA PASSACAILLE

DESPRÉAUX, le mari de « la Guimard », après avoir eu beaucoup de succès comme danseur, fut nommé directeur de la scène, puis inspecteur de l'Opéra et des théâtres de la Cour (1807). Ces hautes fonctions ne satisfirent pas complétement l'amour-propre de l'estimable chorégraphe; il ambitionnait la palme poétique et voulait suivre les traces glorieuses de Boileau, son illustre homonyme.

« Les Muses sont sœurs », dût-il se dire dans le style ampoulé de l'époque, « pourquoi donc Terpsichore n'aurait-elle pas son poème, tout aussi bien que la blonde Erato? Boileau Despréaux a écrit l'*Art poétique*, ce sera Jean-Étienne Despréaux qui écrira l'*Art de la Danse.* »

Et grâce à ce monologue en vile prose, nous avons hérité d'un nouveau poème ! en quatre chants ! ! *calqué* sur l'œuvre de Boileau ! ! !

Comme spécimen, je me contenterai de citer les deux vers suivants :

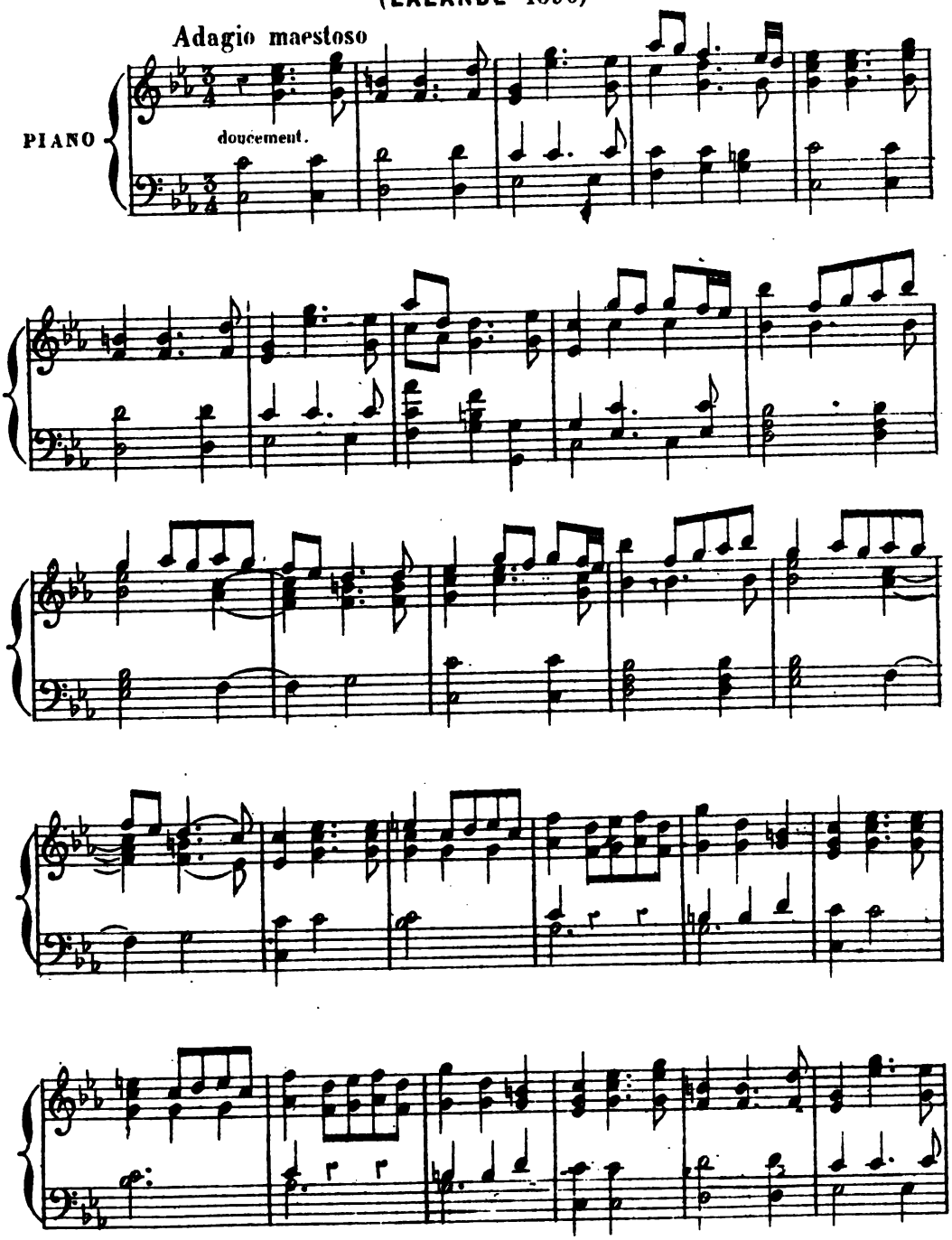
Boileau avait dit :

> « *Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée,*
> *Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée.* »

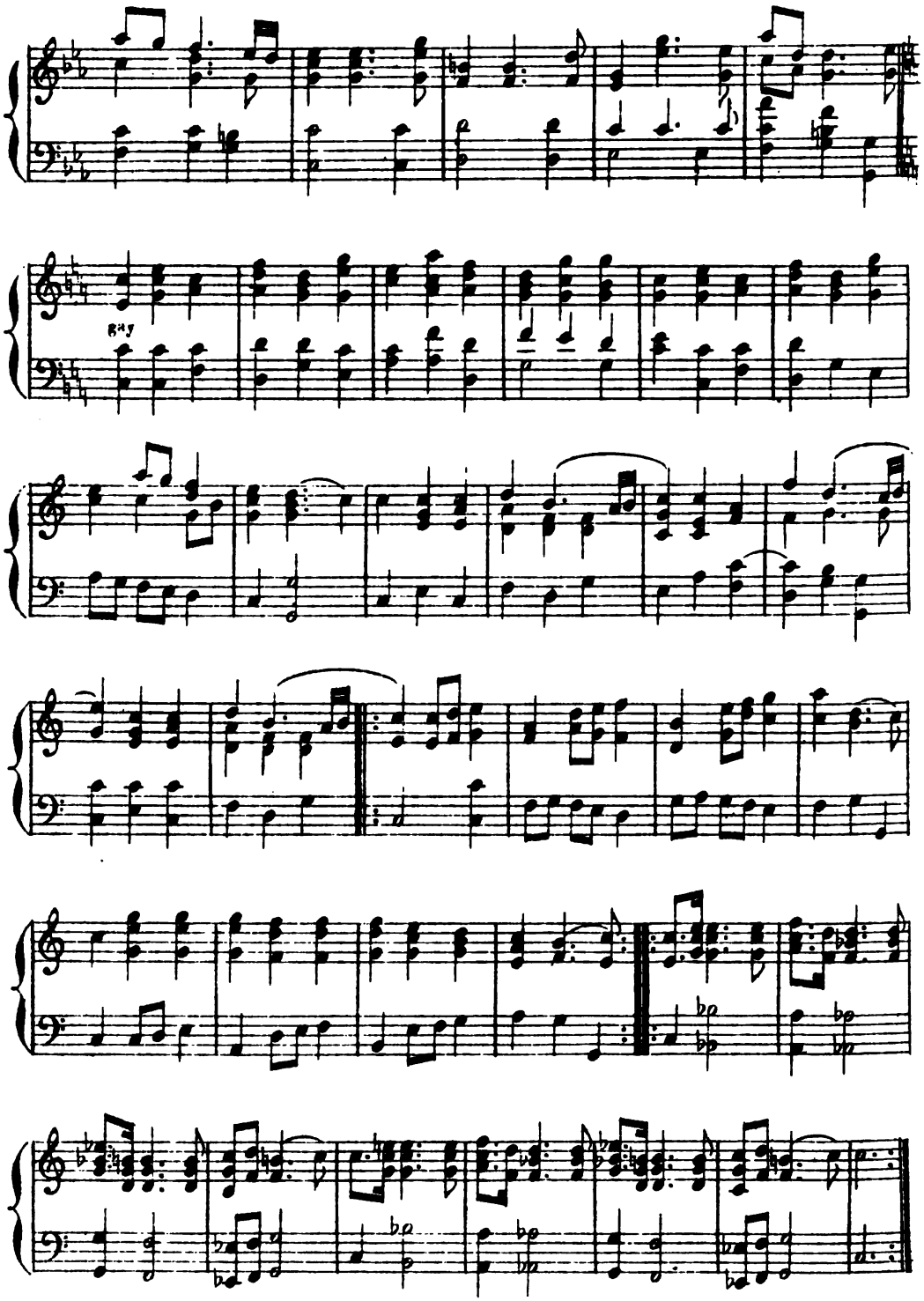
(1) Voir le numéro du 1er juin.

Digitized by Google

PASSACAILLE
(LALANDE—1690)



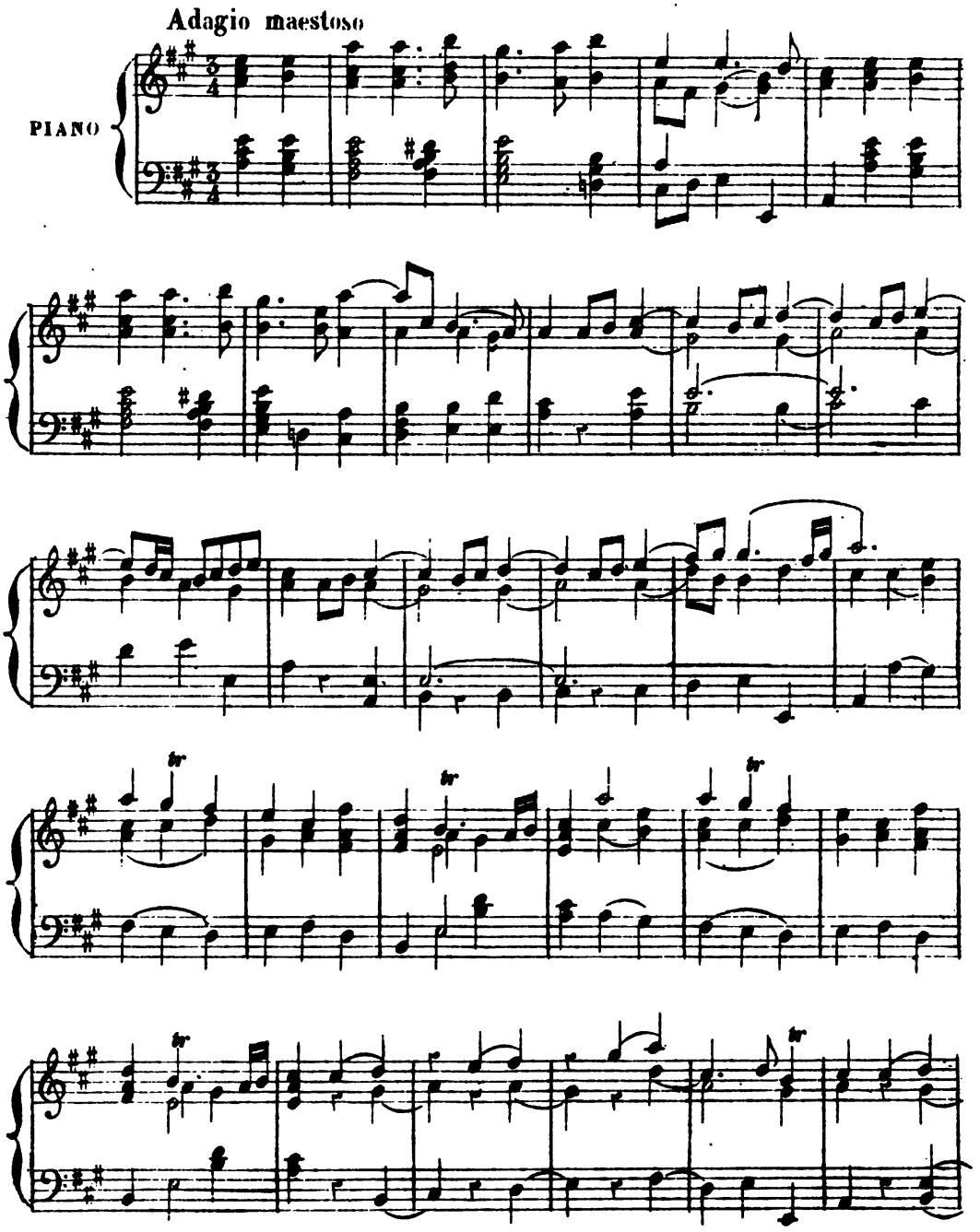
Digitized by Google



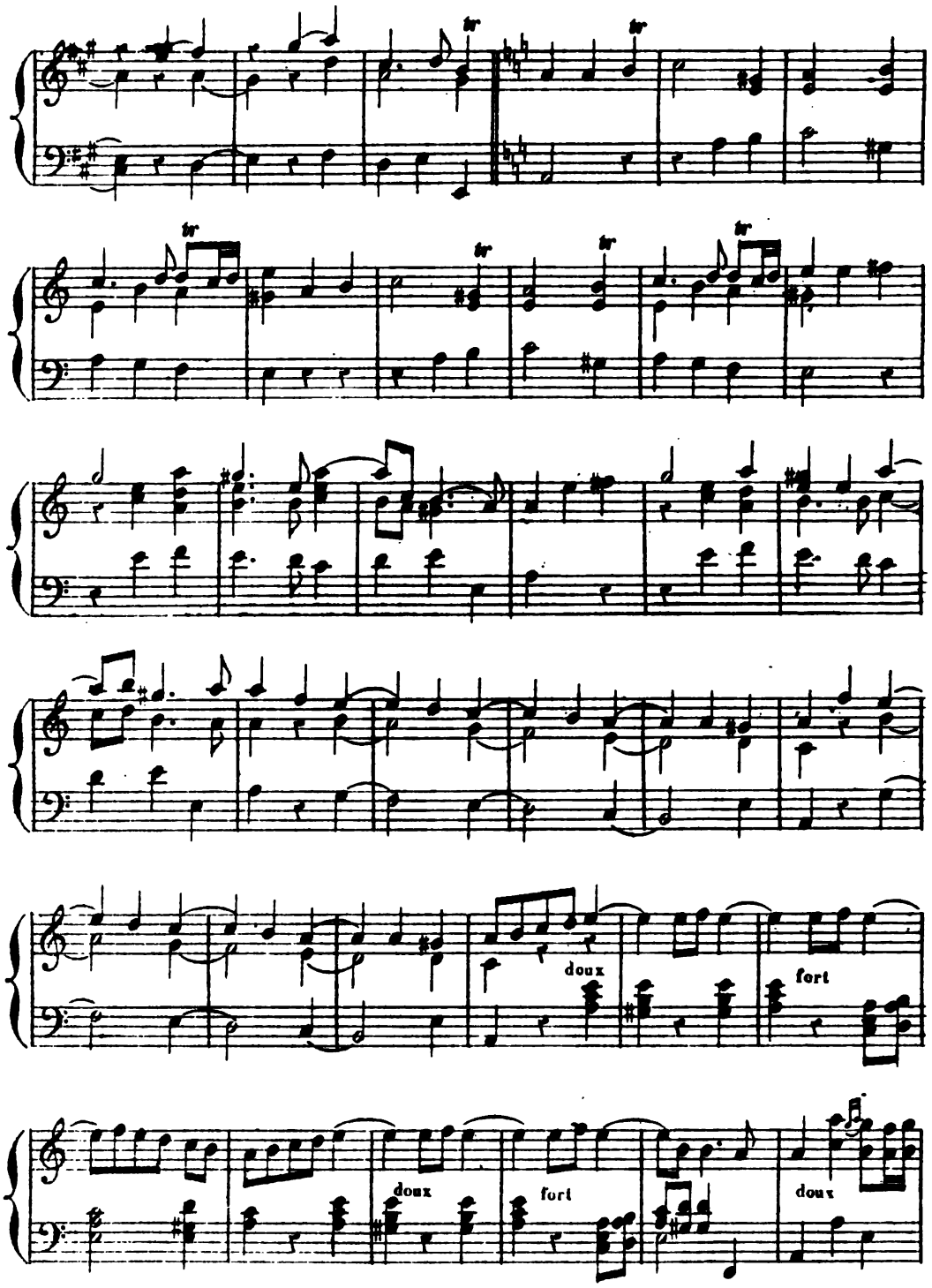
Digitized by Google

PASSACAILLE D'ULYSSE

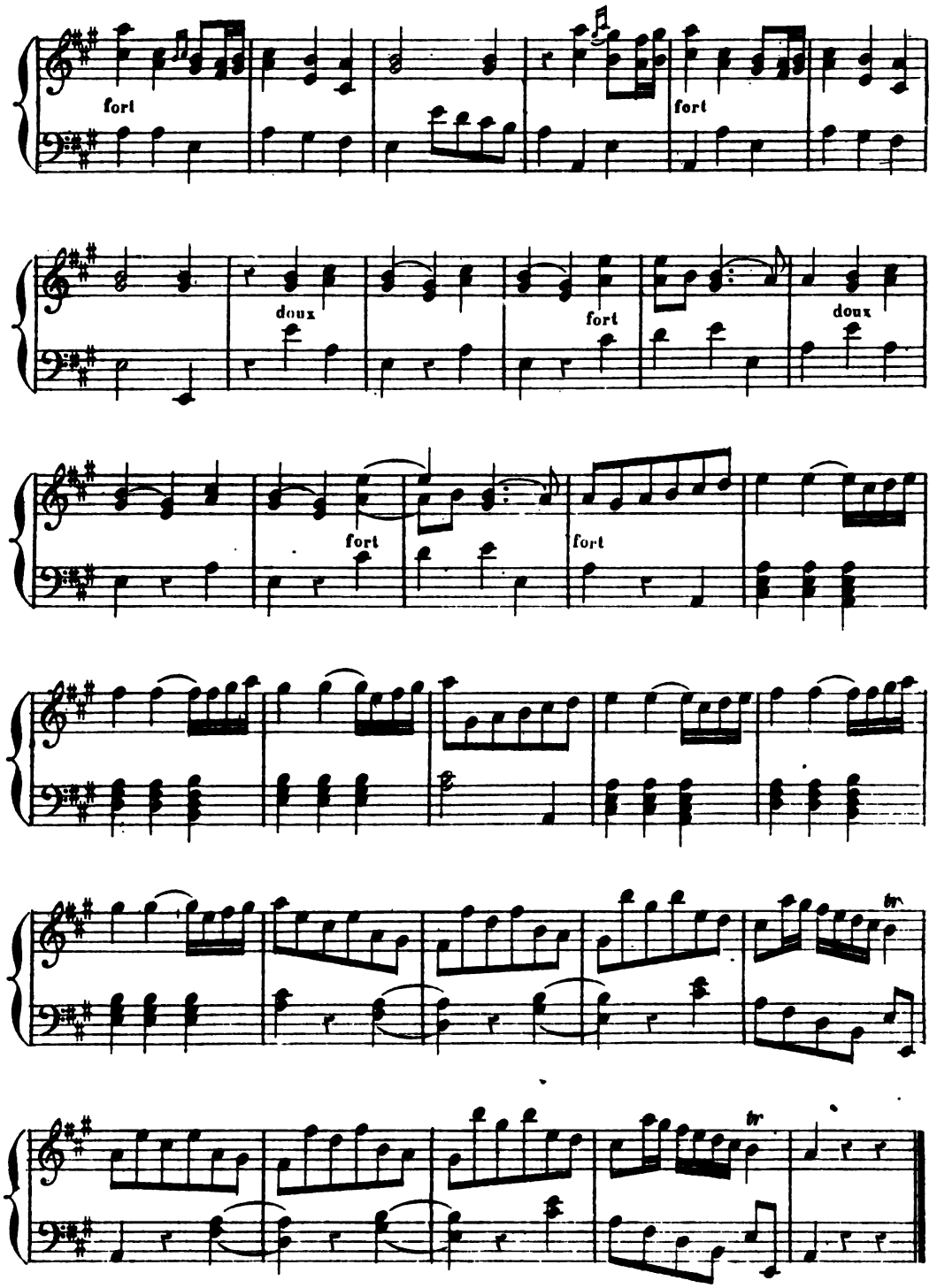
(REBEL—1703)



Digitized by Google



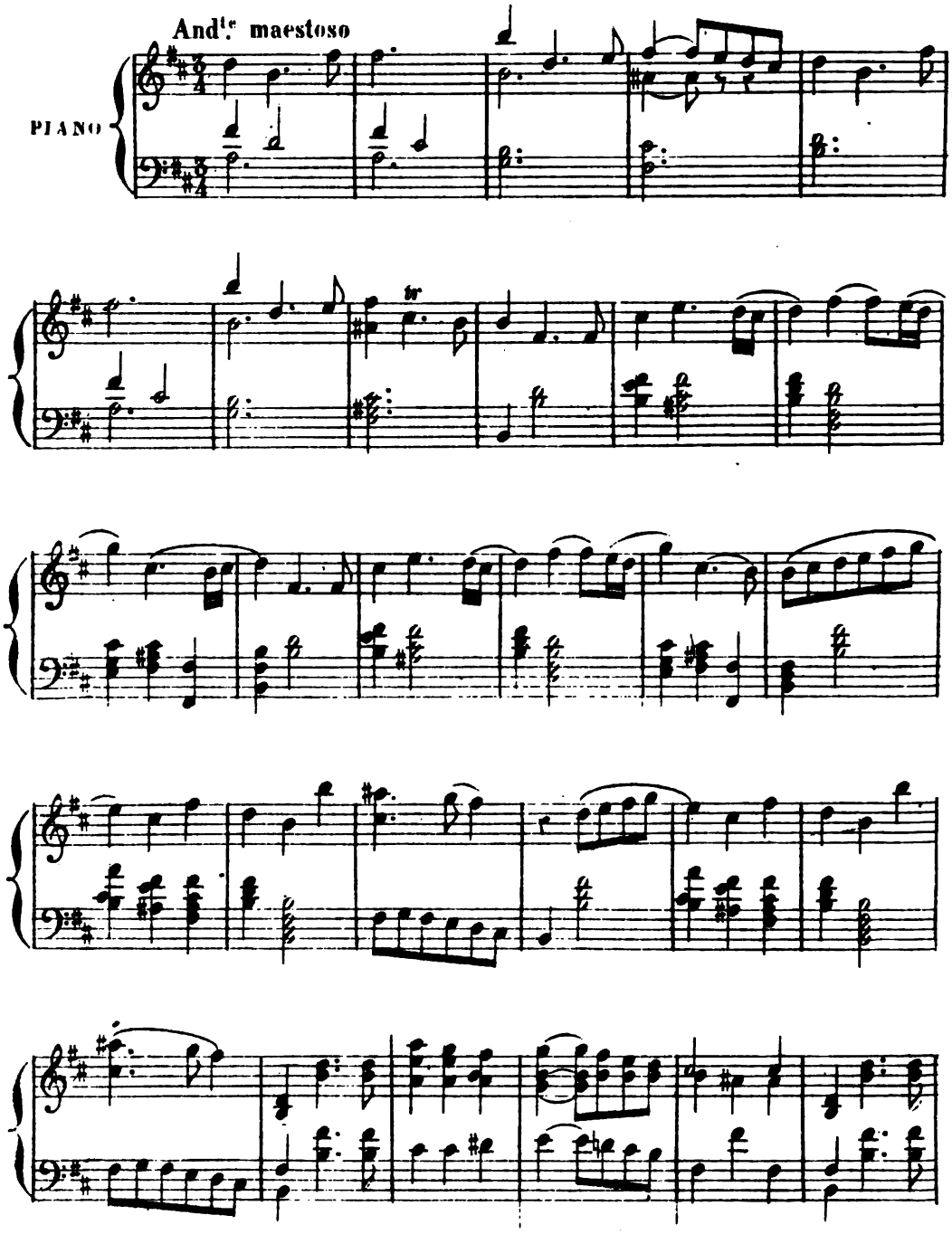
Digitized by Google



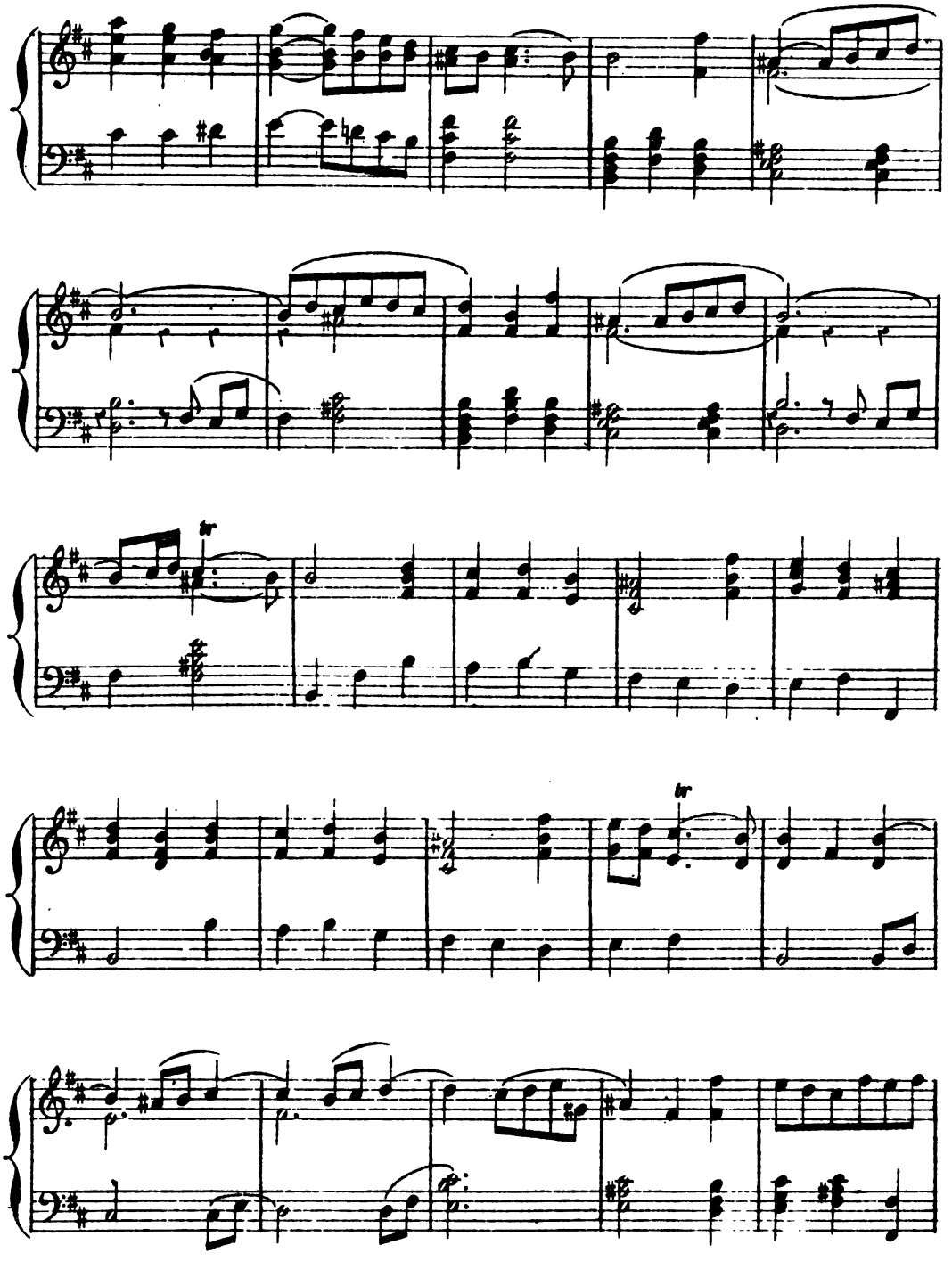
Digitized by Google

PASSACAILLE D'HYPERMNESTRE

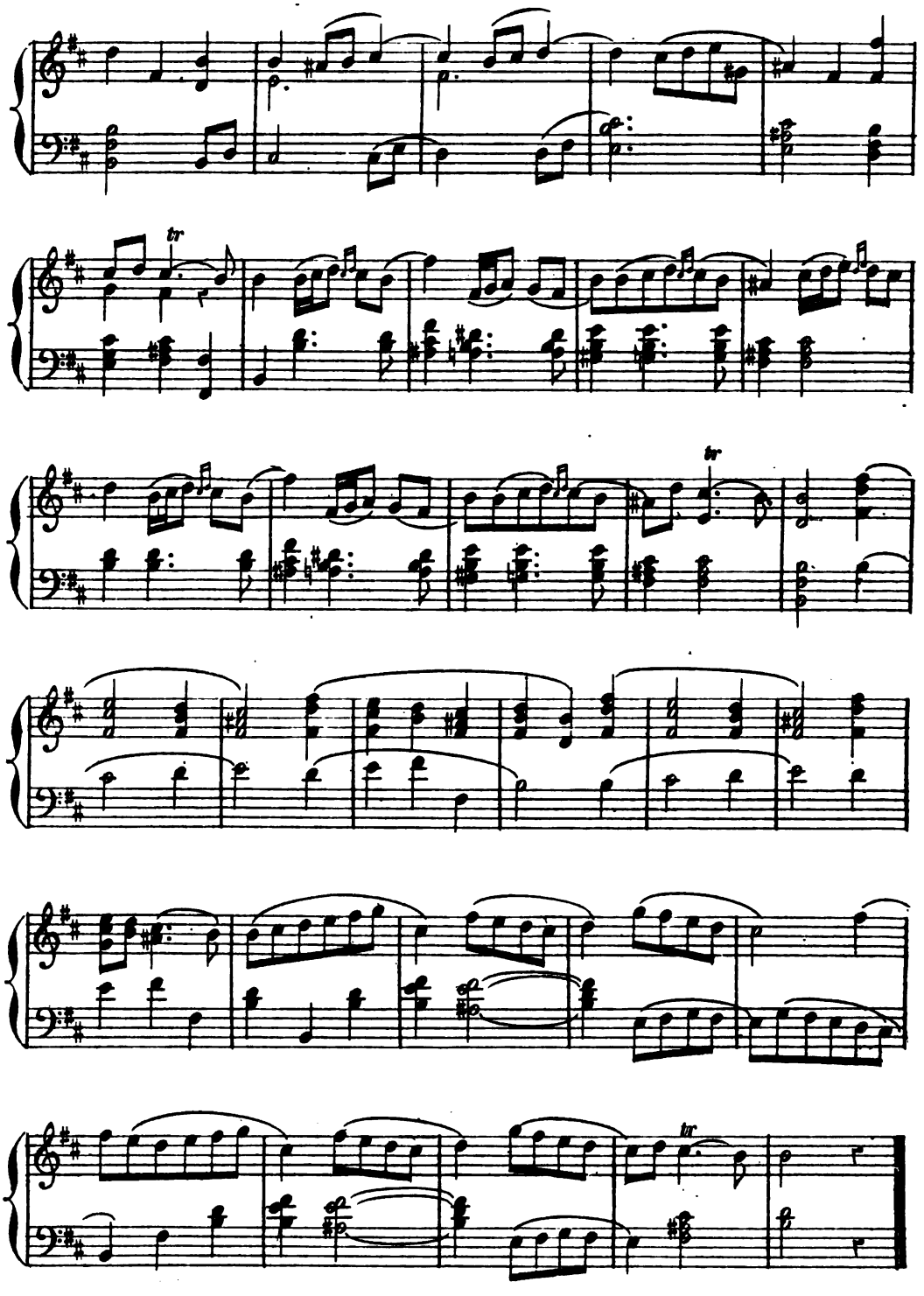
(GERVAIS – 1716)



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

G.-E. Despréaux réplique :

« *Gardez bien qu'une jambe à courir trop hâtée,*
Ne soit d'une autre jambe en son chemin heurtée. »

Ainsi du reste.

Malgré sa « métromanie », Despréaux a bien agi envers la postérité. Son petit volume est amusant à feuilleter et donne des renseignements utiles sur l'art trop peu connu de la chorégraphie et sur les danseurs célèbres, tels que Vestris, Noverre, Gardel, etc.

Trois vers nous initieront de suite à cette mystérieuse passacaille qui a été le point de départ de cette étude :

« *De même que Beauchamps, d'un brodequin chaussé,*
Sous les habits d'un Dieu, dansait seul, *à Versailles,*
En pas majestueux, la grave passacaille. »

D'après une note insérée à la fin du volume, le mot de passacaille n'indiquerait plus, à la fin du siècle dernier, qu'un air lent, à trois temps. En effet, nous en trouvons des exemples dans Haëndel et dans Sébastien Bach. Glück, lui-même, n'emploie plus le mot : passacaille, mais il en a gardé le rhythme et la mesure. Nous pourrions citer à ce propos, comme exemple, le chœur du 1er acte d'*Orphée.*

Dans les ballets de la seconde moitié du dix-huitième siècle, on trouve encore quelques « airs » portant ce nom démodé, mais l'allure en est complétement changée. Les airs de Dauvergne, Rebel et Francœur, Garnier et autres, sont là pour nous en convaincre. Je pourrais citer comme exemple la passacaille d'*Apelles* et *Campaspe*, de Rodolphe, l'auteur du solfége trop connu. Rodolphe en a écrit une autre dans *Médée et Jason,* qui est conçue d'une façon tout aussi fantaisiste.

Autrefois, sous Louis XIV, c'était en même temps un « air à danser » et un « air à jouer, » danse *très grave, à un seul personnage,* mouvement : *adagio maëstoso.* Cette solennité et cet unique danseur pouvaient être de mise à la Cour puritaine de madame de Maintenon, mais ne pouvaient convenir aux roués de la Régence, ni aux invités des Petits-Soupers. Aussi, à partir de la mort de Louis XIV, ne voyons-nous plus de véritables passacailles dans les partitions; l'air d'*Hypemnestre*, de Gervais, chef de musique du Régent, est une des dernières passacailles de cette époque.

C'était, comme rhythme, une espèce de chacone triste, par quatre mesures « redoublées. »

D'après le *Dictionnaire de la Danse* (1), le nom viendrait de l'italien

(1) Cailleau, libraire; Paris, 1787.

Digitized by Google

« *passaglia* », qui signifierait : vaudeville ; sans doute parce que cet air procédait par phrases, en couplets, comme la chacone.

Littré, lui, nous donne comme étymologie les mots espagnols : *passa calle*, mot à mot « passe-rue. » J'avoue ne pas comprendre la corrélation. Ce serait une enjambée un peu longue, car une des raisons pour lesquelles cette danse fut sans doute abandonnée, c'est qu'elle avait un double défaut : les airs étaient à la fois lugubres et d'une dimension exagérée.

J.-J. Rousseau et, après lui, le *Dictionnaire de la Danse* citent comme modèles les passacailles d'*Armide*, de Lulli, et d'*Issé*, de Destouches. J'ai lu la première avec beaucoup d'attention ; elle est charmante, en effet ; mais elle est trop développée pour me permettre de la transcrire ici. Au cinquième acte de *Persée*, de Lulli, on pourra trouver aussi une passacaille assez intéressante à étudier. Celle d'*Acis et Galathée* est une des plus jolies de l'œuvre de Lulli, mais sa dimension devient encore plus grande. Jugez-en : 164 mesures de « symphonie » d'abord, ensuite un solo de « nayade, » un chœur, une ravissante ritournelle de flûtes soli, un duo de nayades, puis le chœur, reprise des flûtes, deux autres solos de nayades, encore le chœur, enfin, la reprise de la symphonie. C'est varié, mais long ; près de 500 mesures !

Quant à la passacaille d'*Issé*, il m'a été impossible de la découvrir dans les deux éditions de 1724 et de 1728. Si elle avait eu tant de succès, il n'est pas probable qu'on l'eût supprimée dans la partition gravée. Suivant l'usage adopté, comme je l'ai raconté ici pour *Alcione*, on a sans doute intercalé une passacaille quelconque dans l'œuvre de Destouches.

Des deux premiers airs qui accompagnent cette notice, celui de Lalande est, je le crois, complétement inédit ; il contient des parties agréables ; mais le musicien s'est montré là d'une prolixité inquiétante. Pour éviter la monotonie du rhythme et de la tonalité, et le faire entrer dans notre cadre, car cet air est un type du genre, j'ai été forcé de l'abréger beaucoup. Le manuscrit original est de 225 mesures ! J'ai bien coupé dans l'œuvre de Lalande ; je ne me serais pas permis d'agir de même envers un maître comme Lulli.

La passacaille de Rebel, le père de l'ami et collaborateur de Francœur, est à peu près intacte.

TH. DE LAJARTE.

Digitized by Google

LES CANTATRICES DRAMATIQUES[1]

III

MARIE MALIBRAN

III

Cette passion du cheval était telle qu'après avoir joué le soir, passé une partie de la nuit dans le monde à valser, à causer, à chanter encore, elle faisait réveiller ses amis pour prendre part, dès l'aube, à ces cavalcades qu'elle aimait tant. Et encore, si peu de sommeil qu'elle eût pris, ce n'était même pas le sommeil ; cette prodigieuse organisation ne s'arrêtait pas un moment. Cette trame de sa vie n'avait pas d'envers ; ce vide apparent était habité. La Malibran, morte si prématurément, a vécu autant que des femmes parvenues à la vieillesse : car elle vivait double. Voilà un fait prodigieux, presque incroyable, mais qui m'est attesté par des personnes de sa famille. Plus tard, mariée avec de Bériot, mais séparée momentanément du célèbre artiste (elle était en Italie, et lui avait été obligé de retourner un ou deux mois en France), il était convenu que la Malibran écrirait tous les jours à son mari.

De Bériot ne reçoit aucune nouvelle. Il s'impatiente, s'inquiète enfin, abrége son séjour en France. Il accourt auprès de sa femme bien-aimée.

— Dans quelle inquiétude tu m'as laissée ! dit-il. — Quoi ! pas une lettre !

— Moi, répond Marie, mais je t'ai écrit tous les jours ; — tous les jours, on a mis mes lettres à la poste !

(1) Voir les numéros des 1er décembre 1873, 1er janvier, 1er février, 1er mai et 1er juin 1874.

Digitized by Google

— Je n'ai rien reçu.

Même affirmation d'une part, même dénégation de l'autre ; on s'irrite, on se querelle, puis on oublie.

Quelque temps après, de Bériot aperçoit au fond de la rainure d'un secrétaire quelque chose de blanc. Il y plonge la main, y sent un papier, fait ouvrir cette rainure. On y retrouve les lettres toutes cachetées que madame de Bériot avait écrites tous les jours ou plutôt toutes les nuits, et qu'elle avait successivement jetées dans cet interstice du meuble dont elle se servait pour écrire, croyant les mettre à la poste.

Je viens de nommer Charles de Bériot : l'unique roman de la vie de la Malibran. Entourée d'adorateurs, que les charmes de cette jeunesse de génie, de cette gloire fantasque, grisaient littéralement, l'artiste les plaignait sans se dire invulnérable, — ni coquette, ni prude. « Je sais, disait-elle, à ce que nous rapporte sa confidente, que, n'ayant qu'un lien au monde avec un homme qui pourrait être mon grand-père, dont tout me sépare, je finirai par aimer ; mais alors, celui que j'aimerai le saura tout de suite, et ce sera pour toujours. »

Les préoccupations, dirons-nous, les jalousies de l'art furent encore la cause déterminante de ce choix. Bériot était amoureux de la Sontag ; mais celle-ci avait aussi son roman, dont le comte Rossi était le héros. Plus heureuse que la Malibran, pour la future comtesse ce roman fut un livre permis, s'il dut être quelque temps caché. Bériot, évincé, était malheureux. La pitié déguisa, dans le cœur de la Malibran, pour elle-même, ce sentiment instinctif qui faisait qu'elle voulait enlever le cœur d'un grand artiste à la rivale à qui elle avait disputé les bravos de la foule. Ce fut à Bruxelles, au château de Chimay, qu'elle retrouva de Bériot, que, après l'avoir entendu jouer avec un talent que doublait peut-être la douleur, elle s'approcha de lui les yeux humides, les mains tremblantes, et arrêta court l'artiste, qui répondit par quelques banalités balbutiées à l'expression de son enthousiasme, en lui disant avec une impatience fiévreuse : « Non, ce n'est pas cela, ce n'est pas cela ! Ne voyez-vous pas que je vous aime ? »

Bériot, ému, ébloui, s'attacha à cette consolatrice aussi ardemment que s'il avait compris qu'il s'était trompé de rêve !

Marie repartit pour l'Angleterre. Dès lors, elle s'affranchit de la tutelle de madame Naldi, et, à son retour à Paris, au lieu de descendre chez cette amie, descendit à un petit hôtel qu'elle habita seule. Bériot proposa à Marie de partir avec lui pour la Russie et aussi en Hollande. Marie refusa vivement, et un nuage passa sur cette lune de miel furtive.

Ce fut sur ces entrefaites que M. Malibran arriva d'Amérique ; Marie

Digitized by Google

sentit alors avec désespoir toute la lourdeur de ce joug accepté si imprudemment par elle. Un arrangement relatif aux questions pécuniaires fut conclu entre eux ; mais il était facultatif toujours de la part de M. Malibran, dont rien ne limitait les droits. Alors Marie conçut le projet d'échapper à cette chaîne qui la faisait esclave et coupable toute sa vie, par le divorce que permet la loi américaine. Elle eut recours, dans ce but, au général Lafayette, dont l'intervention devait être si efficace dans la patrie de Washington. Le général français avait doucement subi cette fascination que Marie exerçait partout et toujours, et l'appelait en souriant : « ses dernières amours. » Au fait, la carrière de Lafayette ne devait-elle pas être consacrée jusqu'au bout à une mission de libération ?

Revenons à l'artiste.

Au mois de janvier 1830, l'engagement de la Malibran avait été renouvelé au prix de mille soixante-quinze francs par représentation. Ces conditions, énormes alors, ont été bien dépassées depuis. La disparition de la Sontag, devenue grande dame, laissait la Malibran seule maîtresse de la scène italienne, et celle-ci prouva qu'elle n'avait pas besoin de l'aiguillon de l'émulation pour se perfectionner dans un art qu'elle idolâtrait et dont elle a atteint les plus sublimes limites. Tout ce qu'on peut lui reprocher, — et encore ce reproche vint-il de quelques appréciateurs exigeants, — c'est d'avoir parfois encore plus aimé le succès.

De 1829 à 1832, la Malibran se partagea exclusivement entre Paris et Londres. L'enthousiasme fiévreux de la chanteuse ne se circonscrivait pas dans son art. A la première représentation de *Henri III*, Alexandre Dumas, dans ses *Mémoires*, nous peint madame Malibran qui n'avait trouvé de places qu'aux troisièmes, penchée tout entière hors de sa loge, se cramponnant de ses deux mains à une colonne qu'elle ne lâchait que pour applaudir.

En 1831, madame Malibran, accompagnée d'une cantatrice de ses amies, madame Raimbeaux, s'en va voir à la Porte-Saint-Martin l'*Incendiaire de la Cure et l'Archevêché*, un mélodrame qui spéculait sur les passions hostiles au clergé, et mettait en contraste un bon curé, joué par Bocage, et un archevêque scélérat, joué par Provost. La salle était à demi vide. Madame Malibran applaudit à elle seule autant que toute la claque madame Dorval, jouant avec cette trivialité sublime, qui est le fait du génie dramatique, le rôle d'une paysanne poussée au crime par la crédulité. Ce qui frappa surtout et affligea la Malibran, c'est le contraste entre le délire aristocratique, les ovations gantées du public des Italiens, et la froideur, presque l'abandon, qui seuls récompensaient la grande artiste de boulevard. Il n'y a qu'une chose pour combler cette

Digitized by Google

différence, pour faire à Marie Dorval un succès digne d'elle : les félicitations personnelles de Marie Malibran. Celle-ci court à la loge où la comédienne était entourée de quelques amis, d'écrivains de la nouvelle école; elle se nomme et l'embrasse vivement. Pour toute réponse, madame Dorval montra à madame Malibran la lithographie de la grande cantatrice à l'endroit le plus apparent de cette humble loge.

Des faits innombrables de génie, de courage, de bienfaisance, de bizarrerie ont marqué cette phase de l'apogée de la Malibran. Après des nuits agitées, des journées occupées, un soir, au moment de jouer *Arsace*, elle s'évanouit dans sa loge. Pour comble de malheur, une mixture d'huile et d'alcali appliquée à la bouche par erreur couvre ses lèvres de cloches. Avec une paire de ciseaux, elle fend elle-même toute cette peau boursouflée et toute sanglante, va chanter aux acclamations de la salle. Une autre fois, elle se gargarisa la gorge enflammée d'un pot entier de moutarde pour pouvoir jouer à tout prix. On fit courir le bruit qu'elle abusait des liqueurs fortes, parce qu'elle usait parfois de quelques excitants, toujours mitigés. Ces calomnies n'étaient pas plus fondées que celles qui s'attaquaient à sa vie intime, que l'amour compromit une fois et a ensuite défendue toujours.

Après l'héroïsme du courage, l'excentricité malheureuse. A son bénéfice, elle eut l'idée de jouer dans *Otello*, non pas Desdemona, mais le More, et de noircir son charmant visage, idée déplorable qu'avait eue également madame Pasta. Un témoin oculaire m'assure même que, dans cette soirée, elle avait joué, au premier acte, Desdemona, au deuxième acte, Iago, et au troisième enfin, Otello. Le résultat de cette lugubre mascarade fut un solennel fiasco. On terminait par un opéra-bouffe en un acte, *la Prova d'un opera seria*, où Lablache était magnifique d'entrain, où la Malibran était sémillante d'esprit et de grâce. Quand elle apparut en scène, débarbouillée et en robe blanche, les acclamations de la salle éclatèrent interminables.

La comtesse Merlin nous raconte que la mémoire de la Malibran était telle qu'elle apprenait en quelques heures un opéra en un acte, de façon à le jouer le soir. Il est probable qu'il s'agissait là de *la Prova d'un opera seria*.

Les bruits les plus étranges — les contemporains peuvent se le rappeler — coururent alors au sujet de la grande cantatrice. On avait expliqué sa vertu — tant qu'elle n'avait pas été soupçonnée — par une conformation exceptionnelle qui retranchait, pour ainsi dire, du nombre des femmes celle qui s'était élevée au premier rang des artistes. Bientôt des indispositions fréquentes, qui forçaient à chaque instant de changer le

Digitized by Google

spectacle, vinrent faire pressentir un démenti à cette rumeur bizarre. Un soir que Marie chantait Arsace, après le premier acte, elle quitta la scène, souffrante, épuisée. Un ami, M. de Marmier, en pénétrant dans la loge où le fils de Ninus avait déposé son casque, son épée, son armure, surprit sans le vouloir, — au défaut de la cuirasse, — le secret de Marie. Il put la déterminer à continuer son rôle. Mais bientôt tout se divulgua. Son père s'éloigna d'elle, — son père, — première cause du mariage déplorable qui devait laisser engager cette jeune et ardente femme dans cette lutte avec son cœur, où elle devait succomber. Des salons se fermèrent pour elle, entre autres celui de madame de Sparre, qui avait été, sous le nom de mademoiselle Naldi, une cantatrice brillante et estimée. Le public même devint plus froid pour l'artiste, comme si c'était à lui qu'elle eût été infidèle. Les foules ont de ces attachements jaloux et féroces pour leurs idoles. Il semble qu'on ne pardonnerait à la rampe, qui sépare le spectateur affolé de la séduisante artiste, qu'à la condition que cette lig n de feu ne cesse de l'entourer dans sa vie privée.

La comtesse Merlin resta presque seule fidèle à la Malibran et nous initie à ses désespoirs. Ce n'était pas seulement aux instincts naturellement purs de Marie que pesait sa faute, mais à sa fierté, car elle était essentiellement fière. Un jour, Lamartine, qui nous a laissé le témoignage écrit de ses sympathies pour la Malibran, eut la fâcheuse inspiration d'employer devant Marie, en parlant du baron Deniers, un ami sûr et désintéressé, l'expression de protecteur.

— La Malibran, sachez-le, Monsieur, reprit vivement celle-ci, n'a pas besoin de protecteur !

Cependant Marie sembla retrouver les sympathies de la salle à une représentation d'adieu, où elle chanta Desdemona. Le public français devinait-il qu'il ne la reverrait plus ?

Dans sa fragilité, la Malibran conserva toujours deux sentiments également honorables et difficiles pourtant à concilier : l'horreur de l'hypocrisie et le sentiment de la pudeur. Elle repoussa l'offre d'un rapprochement avec M. Malibran, qui eût couvert de son pardon, lui disait-on, des torts qui eussent servi à ramener sa femme sous sa dépendance. Celle qui était aimée de Bériot comprenait que l'honneur consistait, non à se réfugier chez le mari qu'elle n'avait pu éviter de trahir, mais à rompre légalement des liens qui l'empêchaient de légitimer ceux qu'avait choisis son cœur.

En attendant, elle se dit que le mystère était déjà une réparation ; elle avait juré même qu'elle ne remonterait sur le théâtre que quand elle serait la femme de Bériot ; mais un pareil serment était-il possible à tenir ?

Digitized by Google

Quoi qu'il en soit, le lendemain de la représentation d'*Otello*, elle partit pour Bruxelles, où Bériot l'attendait, et de là, déguisée, elle repartit avec lui et vint habiter, rue des Martyrs, une petite maison isolée, où elle mit au monde un fils.

La représentation d'*Otello* avait eu lieu le 8 janvier 1832.

Avant que Marie Malibran quitte pour toujours la France, un détail rétrospectif intéressant et que rapporte M. Quicherat dans son livre sur Nourrit. On fut sur le point, à l'Opéra, de l'engager en 1827, sur le bruit de ses succès en Amérique, à Londres, et sur des auditions de salon qui avaient précédé son brillant début dans *Semiramide*. C'était pour jouer le rôle d'Elvire dans la *Muette* (à la suite d'une fugue de mademoiselle Cinti, qui avait été épouser à Bruxelles Damoreau) que l'on voulut s'assurer le concours de la fille de Garcia. Elle dut être peu tentée de ce rôle d'Elvire, qui n'offrait aucun aliment aux instincts de son organisation passionnée; mais les prétentions que put faire alors la jeune cantatrice, bien qu'elles aient dû ne pas être admises, prouvent à quel degré déjà l'opinion lui était favorable. Elle avait demandé 50,000 francs et quatre mois de congé, et l'administration offrit jusqu'à 35,000 francs et un congé de trois mois. On s'en tint là, et les négociations furent renouées avec madame Cinti-Damoreau, qui créa définitivement le rôle.

Au mois de juillet, Lablache, devenu un des meilleurs amis de Marie, passa par Bruxelles, où de Bériot et sa compagne avaient établi leur maison de repos. Lablache venait d'Angleterre, se rendant en Italie, et prenait sa route par la Belgique, évitant la France, livrée alors au choléra. Il vint faire à Marie une visite à huit heures du soir, et, quand il lui apprit qu'il partait à la pointe du jour le lendemain, Marie lui répondit : « Je pars avec vous. »

Lablache crut à une plaisanterie; mais, le lendemain, à cinq heures du matin, Marie Malibran, que sa situation pénible avait empêchée de contracter aucun engagement, attendait son compagnon sous la fenêtre, dans une chaise de poste, oubliant son passeport, ce qui l'arrêta quelques jours aux frontières d'Italie; mais, on le comprend, heureuse de fuir le pays où elle avait dû rougir sous son auréole.

A Rome, elle réussit peu d'abord; elle avait intercalé dans la leçon de chant de Rosine des romances françaises, ce que le public romain prit d'abord pour une mauvaise plaisanterie. Là, elle apprit avec un vif chagrin la mort de son père. Heureusement il s'était déjà réconcilié avec elle. A Naples, où elle fut engagée ensuite, son succès fut immense. Les ambassadeurs de Russie et d'Autriche, au théâtre del Fondo, durent se réfugier aux quatrièmes loges, et toute l'influence diplomatique des re-

Digitized by Google

présentants de deux grands nations ne put aboutir qu'à faire abaisser le lustre.

Marie alla faire visite au Roi, mais en osant l'engager à ne pas venir au théâtre, parce que, devant Ferdinand II, l'étiquette défendait d'applaudir à moins qu'il ne donnât le signal, et qu'autrement, ne sentant plus le public en communication avec elle, elle perdrait toute sa confiance et son ardeur. Le Roi rit et promit d'applaudir lui-même. Souverain peu constitutionnel, il ne pouvait déléguer, en effet, ce soin à son ministère. A son entrée en scène, la Malibran, l'œil fixé sur la loge royale, rappela du geste au Monarque sa promesse. Ferdinand II la tint ce soir-là ; mais il ne pouvait se croire engagé par une espièglerie ; peut-être la trouva-t-il même d'un goût médiocre. Il protégeait, dit-on, la Debégnis. Duprez et la Malibran, avec leur chaleur unie, faisaient une *Sonnambula* qui empêchait les gens de dormir. On défendit de rappeler plus d'une fois dans la soirée. Les représentations du théâtre del Fondo redevinrent presque silencieuses pour Marie. Le spleen la prit bientôt, et elle quitta Naples sous cette influence qui devait y inspirer quelques années plus tard à Nourrit l'idée du suicide.

Son séjour dans le royaume de Naples avait été signalé par divers incidents que le sort fit parfois moins bizarres que la volonté de la fantasque voyageuse. Dans une de ses excursions aventureuses, des bandits l'arrêtèrent. Heureusement, le chef était un dilettante ; il avait entendu la Malibran au théâtre ; il ordonna qu'on se mît à genoux et qu'on respectât l'*Immortale !* — On raconte des faits semblables de bien des célébrités, mais l'authenticité de celui-ci m'est certifiée par les souvenirs précis de la famille de la Malibran.

A une partie de bateau, la Malibran avait un costume de bain sous un manteau de ville qu'elle enlève en un instant, et elle se précipite à la mer, où elle disparaît. — Elle ne savait pas nager.

On s'élance ; on la ressaisit ; on n'a pas assez de reproches sur son imprudence.

— Est-ce que je pouvais penser, répondit-elle, que vous me laisseriez périr ?

PAUL FOUCHER.

(La suite prochainement.)

Digitized by Google

HISTOIRE

DU

THÉATRE DE MADAME DE POMPADOUR

DIT

THÉATRE DES PETITS-CABINETS

Huitième et dernier article (1).

CHAPITRE VII

MISE EN SCÈNE, COSTUMES ET DÉCORATIONS.

Le luxe le plus merveilleux brillait sur le théâtre de la favorite, qui laissa loin derrière lui l'Opéra pour la pompe du spectacle et la richesse de la mise en scène. Les noms seuls des peintres, costumiers, décorateurs, que nous avons donnés en commençant, étaient de sûrs garants du goût et de la splendeur qu'on devait observer dans les moindres parties de la représentation théâtrale. Mais il n'est telles imaginations que la réalité ne dépasse et, pour se faire une idée de ce luxe éclatant, il faut avoir sous les yeux les sommes énormes qu'on dépensait pour l'organisation matérielle de ces spectacles.

Il suffit pour cela d'ouvrir le *Livre rouge*. Voici ce qu'on y lit concernant les spectacles des petits cabinets pour l'année 1750 :

(1) Voir les numéros des 1er septembre, 1er octobre, 1er novembre, 1er décembre 1873, 15 janvier, 1er mars et 15 avril 1874.

Digitized by Google

A M. de la Vallière, pour les spectacles :

le 22 février 1750	20,000 liv.
le 22 mars —	20,000 —
le 19 avril —	20,000 —
le 17 mai —	30,000 —
le 7 juin —	30,000 —
le 12 juillet —	30,000 —
le 9 août —	30,000 —
le 20 sept. —	25,000 —
A Hébert, pour différentes fournitures de bijoux, donnés à ceux qui ont représenté sur le théâtre des petits appartements, le 16 mai 1751	25,203 —
TOTAL	230,203 liv. (1).

Ce n'est que la dépense d'une année. Un document plus considérable nous permet de suivre dans le détail les comptes et dépenses ayant pour objet les spectacles privés de Versailles.

C'est une liasse de papiers ayant appartenu sans doute au duc de la Vallière et qui renferment quantité de comptes et d'états ayant trait au théâtre des petits cabinets. Ce précieux recueil manuscrit est resté inédit jusqu'à ces dernières années : il était comme perdu dans les rayons de la bibliothèque de l'Arsenal. M. Jules Cousin, le savant bibliothécaire de la Ville de Paris, alors attaché à l'Arsenal, en fit faire une copie exacte qu'il remit à M. Campardon, quand celui-ci publia son histoire de madame de Pompadour. Ce dernier le reproduisit *in extenso* à la fin de son ouvrage. Nous allons en donner un résumé aussi bref et aussi clair que possible. C'est en lisant cette longue suite d'additions qu'on pourra apprécier les sommes folles absorbées par ces joyeux divertissements.

Le premier mémoire est celui du perruquier Notrelle, un des principaux, sinon le principal coopérateur de la noble compagnie. Il est intitulé : *Mémoire de toutes les fournitures de peruques et accommodages faits pour les petits appartemens, par Notrelle, peruquier des menus-plaisirs du Roy, sous les ordres de M. le duc de La Vallière, en* 1747 et 1748. Le total de ce compte monte à 3,597 livres, que le perruquier réduit facilement à 2,000, en homme sûr de gagner encore gros sur

(1) *Registres des dépenses secrètes de la Cour*, connus sous le nom de *Livre rouge*, apporté par des députés des corps administratifs de Versailles, le 28 février 1793, l'an deuxième de la République, déposé aux archives et imprimé par ordre de la Convention nationale. 3 vol. in-4, 1793.

Digitized by Google

ses déboursés. Ce mémoire se compose de 19 articles différents, rédigés tous sur le modèle suivant :

HUITIÈME ARTICLE

Du jeudy 15 février 1748.

Sixième représentation à Versailles.

Fourni 11 peruques à la romaine pour les chœurs...	44 liv.
1 peruque pour mademoiselle Camille.....	4 —
7 allonges et faces pour les danseurs et danseuses....	28 —
1 peruque carrée extraordinaire pour M. de Clermont d'Amboise, laquelle il a fallu envoyer chercher à Paris ; pour ce, à cause du voyage.....	10 —
3 journées pour ledit Notrelle, à 15 livres par jour..	45 —
3 journées pour la maîtresse coeffeuse, à 15 livres aussi par jour.....	45 —
3 journées pour la seconde coeffeuse, à 6 liv. par jour.	18 —
3 journées pour 2 garçons peruquiers, à 6 liv. chacun par jour.....	36 —
Pour la poudre et la pomade.....	6 —
	236 liv.

Plus, le dimanche précédent, 11 février, ledit Notrelle est allé à Versailles, selon les ordres qu'il avait receüs, avec la maitresse coeffeuse, la seconde coeffeuse et 2 garçons peruquiers, et ils ont été obligés de revenir, y ayant eu un contre-ordre à cause de la maladie de madame Adélaïde. Pour ce, ce qu'il plaira à Monseigneur le duc de La Vallière d'ordonner.....

On peut le voir par ces derniers mots comme à propos de la mort de M. de Coigny, le sieur Notrelle ne perdait jamais la tête au milieu des événements plus ou moins graves qui dérangeaient l'économie des représentations de la Cour.

Viennent ensuite divers états des plus intéressants et des plus chers.

1° *Etat des sommes dues aux tailleurs qui ont été à Versailles prendre les mesures, essayer les habits et habiller aux représentations.* — Total : 744 livres.

2° *État des avances faites par le sieur Perronnet pour les ballets des petits appartements, depuis le mois de décembre 1747 jusqu'à la fin de mars 1748.* — 1,625 livres 10 sols.

3° *Etat des marchandises fournies au sieur Perronnet pour les ballets des petits appartements.* — 11,737 livres, 0 sols, 5 deniers.

Digitized by Google

4° *Etat des dépenses pour les ballets des petits appartements de* 1747 *à* 1748, comprenant les bas de soie (855 livres), les souliers pour le chant et la danse (495 liv.), les chapeaux (94 liv.), et les ustencils (148 liv.) — Total : 1,592 livres.

Nous trouvons à la suite un mémoire du costumier Péronnet : *Etat des habits faits pour les ballets des petits appartemens*. Cette note, qui comprend la description minutieuse de chaque costume, s'élève à la somme totale de 12,189 liv. Et pourtant elle ne contient que les habits d'une dizaine de pièces, tout au plus.

Voici maintenant le document le plus considérable du recueil; c'est l'*Inventaire général des habits et ustencils du théâtre des petits appartements sous la garde de madame Schneider, fait en l'année* 1749. Il se divise en deux catégories : *Habits d'hommes* et *habits de femmes*. Pour avoir une idée de la façon dont cet inventaire est dressé, nous allons transcrire le chapitre des habits de femmes (chant) pour l'opéra de *Tancrède*.

B. — TANCREDE.

Rolles.

N° 1.

HERMINIE, *Madame la marquise de Pompadour.*

Habit oriental, grande robe en doliment de satin cerise, corset pareil, le tout garni d'hermine découpée, appliquée en dessin de broderie, jupe de satin bleu peinte en broderie d'or avec paillettes et frisé d'or, bordée d'un milleray d'or, la dite jupe doublée de toile..... 1 habit.

(Fait neuf en totalité.)

N° 2.

CLORINDE, *Madame la duchesse de Brancas.*

Un corset en cuirasse de moire acier brodé d'or, lambrequins, brassards et amadis galonnés et écaillés d'or, grandes basques de brillant argent brodées d'or, bordées de rezeau d'or.

Mante de taffetas bleu imprimée en bouquets d'or, bordée de rezeau d'or..... 1 —

(La juppe de l'habit de Victoire se trouvera sous le nom de madame Trusson. — Le tout fait neuf.)

N° 3.

GUERRIÈRE, *Madame de Marchais.*

Corset en cuirasse de moire acier, le corps écaillé argent, brassarts, lambrequins et amadis galonnés d'argent, grandes basques

Digitized by Google

de taffetas gris mosaïque de milleray argent, galonnés de rézeau argent, écharpe de taffetas blanc garnie de rézeau et glands d'or.. 1 habit.

(*Neuf en totalité. — Ce corset servait avec la juppe de Fortune rendue aux Menus-Plaisirs.*)

N° 4.

NIMPHE, *Madame de Marchais.*

Corset, jupe et basques de taffetas blanc, le tout garni de guirlandes et pompons et fleurs artificielles, la juppe tamponnée de gaze d'Italie, mante de taffetas blanc ornée de découpures et de fleurs..... 1 —

(*Habit fait d'un habit de madame la marquise de Pompadour.*)

A la fin de cet inventaire, outre un état des culottes et coeffures, nous trouvons une note indicative des *Habits de l'ancien état qui n'ont point servis dans les opéras de l'hiver dernier*, avec les mentions : *Propre— Passé — A blanchir — A détruire.* Viennent ensuite un état des *Parties détachées d'habillemens tant d'hommes que de femmes* et un catalogue des *Mantes grandes et petites tant d'hommes que de femmes.*

Pour finir, un *État des corps, panniers et hanches de baleine* et un *État des ustancils, masques et fleurs.* Ici nous voyons notés quatre paniers de rôles tout en baleine, sçavoir, à madame la marquise de Pompadour, en taffetas blanc; les trois autres en batiste, à mesdames de Brancas, Trusson et de Marchais. M. de Courtenvaux avait deux paires de hanches; M. de Langeron en avait trois; le vicomte de Rohan, madame de Marchais, madame de Pompadour, n'en avaient qu'une; le marquis de La Salle en avait deux, une ordinaire, et l'autre en trousse rembourrée. Parmi les *ustancils*, voici une grande pique dorée, un thyrse doré, un trident de Neptune en fer blanc, la faux du Temps, une poignée de serpents à ressorts, un flambeau de Discorde en bois doré, un sceau de bois, une roue de Fortune, la couronne du Destin, six masques feu de Furies de cire vernis, etc., etc.

Récapitulation générale.

Habits d'hommes.....	202	355
Habits de femmes	153	
Mantes d'hommes.....	12	41
Mantes de femmes.....	29	
Culottes.....		67
Coëffures.....		243

Signé : Femme de SCHNEIDER.

Le manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal contient encore une

Digitized by Google

pièce que M. Campardon n'a pas publiée. Elle ne porte aucun titre. Ce n'est pas un mémoire, ce paraît être plutôt un projet du costumier pour l'opéra d'*Ismène*, projet qu'il aurait soumis ensuite à M. de la Vallière ou que celui-ci lui aurait donné. Ce qui peut confirmer cette supposition, c'est que madame de Brancas est marquée comme devant jouer le rôle de Chloé; or, nous avons vu qu'une indisposition la força de céder ce rôle à Madame Trusson. C'est sous le nom de cette dernière que figurent les habits de Chloé dans l'état définitif des costumes. Voici cette pièce :

ACTEURS.

ISMÈNE, NIMPHE BERGÈRE, *Madame la marquise de Pompadour.*

Habit de taffetas bleu tendre, garni de gazes brochées et blondes. Une mante sur la hanche et l'épaule de taffetas bleu garnie de gazes et blondes.

CHLOÉ, NIMPHE BERGÈRE, *Madame la duchesse de Brancas.*

Habit du magasin des Menus-Plaisirs.

DAPHNIS, BERGER HÉROÏQUE, *M. le duc d'Ayen.*

A faire bleu et blanc.

Le corps et le tonnelet de taffetas blanc. Draperie de taffetas bleu garni en bouffettes de taffetas blanc imprimé argent, garnies de réseaux argent et chenillés bleu. Une mante sur la hanche et sur l'épaule, de même que la draperie. Une pannetière de taffetas blanc imprimé argent, réseaux argent et chenillés bleu.

(*En marge.*) Une coëffure sérieuse. Le tonnelet garni en découpures de taffetas bleu chenillé argent.

DANSE.

BERGERS, BERGÈRES.

M. de Courtenvaux.

Sept rosettes de ruban blanc garnies de fleurs.

L'habit blanc de M. de Clermont à remettre à sa taille.

Les sieurs Barois, Piffet, Balety, Dupré.
Les demoiselles Dorfeuil, Chevrier, Durand, Astrodi.

Habits blanc et rose. Quatre rosettes pour les chapeaux à chacun. Chacun deux rosettes pour la culotte. Un nœud de perruque.

Pour les demoiselles, des manches de cour, des bracelets nœuds de manches, des tabelliers de gaze brochée, découpures roses. Quatre petits chapeaux de paille doublés et garnis d'une guirlande rose. Un collier à chacune.

FAUNES ET DRIADES.

M. de Courtenvaux.

Son habit, sept rosettes vertes et argent.

Digitized by Google

Les sieurs Barois, Piffet. — Les demoiselles Dorfeuil, Chevrier.

Les corps de taffetas feuille morte, tonnelets et juppes de taffetas blanc peint. Draperies de peau tigrée peinte.

Les garçons, à chacun sept rosettes vertes et argent.

Pour les deux petites filles, de petits toquets de peau tigrée garnis de vert.

CHŒURS CHANTANTS.

Le sieur Francisque.

Il ne s'habillera pas.

Les sieurs Falco, Camus, Dupuis, Benoist, Godenêche, Ducro, Le Bègue, Bazire, Richer, Daigremont.

Dix en faunes et en bergers.

Ces longues séries de chiffres, ces listes sans fin de décors, de costumes, d'accessoires, ces énumérations de richesses et de magnificences peuvent donner idée des sommes fabuleuses absorbées par les exercices dramatiques et musicaux de madame de Pompadour. Elles font bien comprendre quelle juste colère animait le marquis d'Argenson lorsqu'il flétrissait en termes indignés ces luxueux divertissements qui tarissaient le trésor public, à l'heure même où le désordre de nos finances augmentait la misère profonde qui régnait dans tout le royaume, à l'approche de terribles défaites qui allaient épuiser les dernières ressources de la France déjà bien appauvrie de sang et d'argent par ses précédentes victoires.

« La Cour n'est occupée que de plaisirs : le retranchement des grands ballets-opéras n'est point un signe de deuil pour ce carnaval; le roi ne vaquant qu'à regret à tout ce qui est public, mais chérissant au contraire les plaisirs privés. On ne songe qu'aux comédies des Cabinets où la marquise de Pompadour déploie ses talents et ses grâces pour le théâtre. On n'y voit chacun occupé que d'apprendre ses rôles ou de répéter des ballets avec les demoiselles Gaussin et Dumesnil, et avec le sieur Deshayes, de la Comédie-Italienne. On prétend que Pétrone ne peignait pas autrement la cour où il vivait que l'on voit la nôtre, si occupée de ces délices, tandis que les affaires politiques demandent le plus grand sérieux et même des craintes qui paraissent sans doute plus fondées aux spectateurs qu'aux acteurs. »

C'est au commencement de 1748, au moment où les spectacles des petits cabinets étaient dans leur vogue la plus brillante, que d'Argenson faisait ce rapprochement prophétique, auquel semblaient donner démenti la grandeur de la France à l'extérieur, assurée par les victoires de Rocoux, de Lawfeld, et l'apparente prospérité intérieure du royaume. Démenti d'un jour, que l'avenir devait transformer avant peu en une confirmation éclatante et terrible.

Digitized by Google

RÉPERTOIRE COMPLET DU THÉATRE DES PETITS CABINETS, AVEC LE CHIFFRE DES REPRÉSENTATIONS DE CHAQUE PIÈCE.

Opéras et Opéras-ballets.

Acis et Galatée..... 2
Almasis..... 3
Amours déguisés (les)..... 1
Amours de Ragonde (les)..... 2
Devin de village (le)..... 1
Églé..... 4
Éléments (les)
Prologue..... 3
Acte du Feu..... 2
— de l'Air..... 3
— de la Terre..... 2
Érigone..... 6
Fêtes de Thalie (les) (?)..... 1
Fêtes de Thétis (les)..... 2
Fêtes grecques et romaines (les)
Prologue..... 2
Acte de Cléopâtre..... 2
— des Saturnales..... 3
Ismène..... 3
Issé..... 3
Journée galante (la)..... 2
Jupiter et Europe..... 2
Paix (ballet de la)
Acte de Philémon et Baucis.. 3
Phaéton (Prologue de)..... 1
Prince de Noisy (le)..... 5
Sens (ballet des)
Acte de la Vue..... 2
Silvie..... 2
Surprises de l'Amour (les)..... 2
Tancrède..... 2
Vénus et Adonis..... 1
Zélie..... 5
Zélindor..... 1
Zélisca..... 1

Tragédie et Comédies.

Alzire..... 2
Dehors trompeurs (les)..... 3
Enfant prodigue (l')..... 1
Esprit de contradiction (l')..... 1
Foire Saint-Germain (la)..... 1
Homme de fortune (l')..... 1
Mariage fait et rompu (le)..... 2
Méchant (le)..... 2
Mère coquette (la)..... 3
Monsieur de Pourceaugnac..... 1
Oracle (l')..... 1
Petites vendanges (les)..... 1
Philosophe marié (le)..... 2
Préjugé à la mode (le)..... 4
Secret révélé (le)..... 1
Tartufe..... 2
Trois cousines (les)..... 3
Zénéide..... 2

—

Ballets-Pantomimes.

Amour architecte (l')..... 1
Bûcherons (les)..... 1
Chasseurs et petits vendangeurs.. 1
Impromptu de la Cour de marbre (l')..... 1
Mignonnette..... 1
Opérateur chinois (l')..... 3
Pédant (le)..... 2
Quatre âges en récréation (les)... 2
Sabotiers (les)..... 1
Savoyards (les)..... 1

Digitized by Google

ORCHESTRE DU THÉATRE DES PETITS CABINETS.

	1747-48	1748-50
Clavecin.....	M. Ferrand, fils d'un fermier général.	M. Ferrand.
Violoncelles.....	Le sieur Jéliotte, de l'Opéra et de la chambre..... Le sieur Chrétien, de la musique du Roi..... Le sieur Picot..... M. Duport, huissier de l'antichambre du Roi.....	Le sieur Jéliotte. Le sieur Labbé l'aîné. Le sieur Chrétien. Le sieur Picot. M. Duport. Le sieur Antonio. Le sieur Dubuisson.
Bassons..	M. le prince de Dombes ..... Le sieur Marlière.....	M. le prince de Dombes. Le sieur Marlière. Le sieur Blaise. Le sieur Brunel (à la fin).
Violes.....	M. le c^te de Dampierre, gentilhomme ordinaire des plaisirs du Roi.... M. le marquis de Sourches, grand prévôt de l'hôtel.....	M. de Dampierre. M. le marq. de Sourches.
Flûtes..... ...	M. de Bussillet, secrétaire de M. le duc d'Ayen..... Le sieur Blavet, musicien de la chapelle et de la chambre.....	M. de Bussillet. Le sieur Blavet.
Hautbois.....	Le sieur Deselles, *idem*..... ...	Le sieur Deselles. Le sieur Desjardins.
Violons premiers dessus.	Le sieur Mondonville, maître de musique de la chapelle..... Le sieur Deselles, le même ci-dessus. M. de Bussillet, comme ci-dessus.. Le sieur Mayer, valet de chambre de M. le duc d'Ayen.....	Le sieur Mondonville. Le sieur Lalande. Le sieur Le Roux. M. de Courtaumer. Le sieur Mayer.
Violons seconds dessus.	Le sieur Guillemain, ordinaire de la musique du Roi..... M. de Courtaumer, porte-manteau de S. M..... M. Fauchet..... M. Belleville.....	Le sieur Guillemain. Le sieur Marchand. Le sieur Caraffe l'aîné. M. Fauchet. M. Belleville.
Trompette...		Le sieur Caraffe cadet.
Cor de chasse.....		Le sieur Caraffe 3e.

ADOLPHE JULLIEN.

Digitized by Google

LA MESSE DE REQUIEM

DE VERDI

I. — *Le Dies iræ.*

Depuis la première audition de la *Messe* de Verdi à l'église San Marco de Milan, il s'est écoulé plus de vingt-cinq jours.

La critique italienne, appelée à se prononcer sur cette puissante composition, l'a presque unanimement saluée comme une des grandes manifestations artistiques des temps modernes. Et pourtant, il s'est glissé dans ce concert élogieux quelques notes discordantes. Aucuns reprochent à Verdi d'avoir traité dans un style trop dramatique, trop théâtral même, une œuvre d'un caractère essentiellement religieux, et d'en avoir ainsi méconnu ou plutôt faussé l'esprit. Puisque cette question de *propriété de style* a été soulevée au delà des Alpes, elle peut l'être en deçà.

Il ne m'appartient pas de faire le procès à qui que ce soit de mes confrères, dont l'opinion est et demeure parfaitement libre. Je crois, cependant, que ceux qui ont ainsi décidé contre Verdi dans une affaire de logique, ont rendu un verdict au moins précipité.

Pour moi, une *Messe* dite de *Requiem* constitue un morceau d'un genre particulier qui n'a de sacré que sa partie sacerdotale. Le *Dies iræ* sur lequel repose tout l'effort de l'inspiration, n'est ni de tradition biblique, ni de tradition évangélique. C'est un drame catholique plein d'angoisses et de larmes : il est fantastique et théâtral par nature et par destination. C'est fantastiquement, dramatiquement et presque théâtralement qu'il doit être conçu.

Je m'explique. Je le prends d'un peu haut, d'un peu loin et je pour-

Digitized by Google

rais remonter au déluge, si ce procédé d'argumentation n'était pas tombé en un complet discrédit.

Dans l'*Ordinaire de la Sainte Messe,* il n'est point de passions exprimées. Tout y est sacrifice divin, acte de foi, action de grâce. Le prêtre propose à Dieu de chanter ses louanges sur la harpe, dans l'*Introït;* dans le *Confiteor*, il lui avoue ses fautes; dans le *Gloria*, il lui rend hommage. Le *Credo*, l'oblation de l'hostie et du calice, l'*Oraison* et le *Canon* sont de pieuses pratiques réglées par le Rituel. Le sentiment religieux y rayonne dans toute sa pureté. Portée sur les vapeurs légères de l'encens qui brûle, la prière humaine monte vers Dieu comme une nuée odorante. C'est le dogme chrétien affirmé. Ce qui lui correspond en art, c'est la ligne sereine du chant grégorien, le souffle spiritualiste et doux de Palestrina.

Dans la *Messe des Morts*, dans la *Messe de Requiem*, le pivot de la cérémonie est le *Dies iræ*. Projetant partout autour d'elle sa funèbre silhouette, cette *prose* effrayante ramène l'esprit des splendeurs de l'expression religieuse au chaos des passions de la chair et des intérêts de la terre violemment surexcités. Trois idées principales s'y font jour : la fin du monde, la résurrection, le jugement dernier.

Par ces trois points, la *Messe de Requiem* a un pied dans la superstition scientifique, un pied dans la matière et dans le drame païen. Celui qui y parle le plus haut, c'est l'homme, l'homme de toutes les religions, sinon de tous les temps, l'homme qui marche dans les ténèbres et qui a peur.

Le drame dont il est l'acteur est philosophique et réaliste à la fois. Le christianisme en revendique en vain l'invention.

L'hypothèse de la fin du monde par l'écroulement des cieux et le renversement des pôles se retrouve chez tous les peuples à l'état rudimentaire : la science en ruine progressivement le crédit. L'Évangile et l'Apocalypse décrivent, il est vrai, le cataclysme final. On sait que, quand l'abomination de la désolation sera venue, les étoiles tomberont du firmament et que le globe s'enflammera : c'est à ce moment qu'on verra le soleil aussi noir qu'un sac fait de poil de chèvre, phénomène bien digne d'attention. Les livres sacrés des nations scandinaves donnent aussi leur explication, paraphrase inconsciente des livres juifs : pour eux, il arrivera que les loups se mettront en devoir de dévorer le soleil dure besogne ! Le mythe indien nous montre Vichnou jugeant le monde à la fin des siècles, monté sur un coursier éblouissant de blancheur. L'Orient a enfanté ces fables, et d'autres encore dont nous n'avons pas été moins victimes.

Digitized by Google

Un jour, l'Église assigna l'*an mil* de l'ère chrétienne comme la date expresse de la fin du monde. Vint la fatale échéance. Le billet souscrit par l'Eglise ayant été protesté, les peuples ne voulurent plus le lui renouveler. Il fallut trouver un moyen plus pratique de museler ces peuples, afin de n'être point mangé par eux. L'image de la mort fut alors déployée dans un appareil terrifiant. La Grèce, qui la représentait sculpturale et splendide, eût reculé devant l'expression matérielle du squelette. Fondée sur un cadavre, la religion catholique en fit un jeu. Pour semer la terreur, elle évoqua des spectres. De funèbres marionnettes dont les moines narquois tenaient le fil, commencèrent à mimer leur ronde implacable sur les murs des cimetières. On appela cela la *danse macabre*. La sculpture, la peinture et l'imagerie se mirent au service du moustier et de l'abbaye pour en imposer au seigneur et au paysan.

La musique n'avait point encore apporté sa pierre au sombre édifice. Son tour vint. Elle entra dans la conspiration au treizième siècle. Un moine franciscain, Thomas de Celano, *custos* des minorites de Mayence, de Cologne et de Worms composa le *Dies iræ*. La danse macabre, conduite par le génie de la musique, faisait sa trouée par la grande porte de la cathédrale gothique.

Thomas de Celano n'entendait rien à la métaphysique. Sa conception est frappée au coin de la poétique brutale du moyen âge. Elle ne résulte pas d'une conviction réfléchie, dogmatique. Son bras s'arme du bois de la croix et frappe. Thomas ne vise pas au cœur par la prédication ou l'ascétisme. Sa foi est active, pratique, entreprenante. Le dernier jour de l'univers est une Saint-Barthélemy posthume dans laquelle Dieu saura bien reconnaître les siens. C'est un coup de théâtre qu'il médite.

La légende biblique le sert merveilleusement. Joël, un des petits prophètes, entre autres divinations précieuses, annonce la venue du Messie et l'épisode du jugement dernier. Rien dans l'organisation de cette épouvantable journée n'a été laissé à l'imprévu par les Pères et par les docteurs de l'Église. Où se passe l'action? Dans la vallée de Josaphat, entre les collines qui couronnent Jérusalem à l'ouest, le mont des Oliviers à l'est, le torrent du Cédron au sud, et la route de Jérusalem à Damas au nord. Un bon metteur en scène de notre époque rétablirait le tout dans sa couleur locale primitive. Un habile décorateur restituerait au paysage l'horizon bleu frangé d'orange du ciel de la Palestine. La liturgie romaine a réglé l'ordonnance du lugubre tribunal de la justice suprême : Jésus siégera sur un trône de gloire entouré à droite et à gauche de ses douze apôtres. Il lui prendrait fantaisie de se placer autrement, contrairement aux prescriptions des docteurs subtils, qu'il n'en serait plus le

Digitized by Google

maître et que sa conduite serait désavouée. Voilà le désagrément d'être Dieu : on se doit à ses fidèles. Je ne parlerai pas de la situation des anges, archanges, des grands et des menus saints. La féodalité religieuse les a constitués en féodalité céleste : Le paradis a ses couches sociales.

Le souverain juge s'est enfin assis dans son auréole céleste. A ses pieds, l'ange de l'Apocalypse a ouvert le livre de vie et de mort. Trompette aux lèvres, quatre anges sonnent le réveil des morts. A cet appel fatidique, la terre entr'ouvre ses flancs de toutes parts. Comme un manteau à la trame usée, son enveloppe craque avec des déchirements sinistres. La pierre des sépulchres se soulève ; un effroyablecliquetis d'ossuaire s'échappe des tombes entre-bâillées. *Dies iræ !* Verset par verset, le terrible poème de Thomas de Celano, reproduit les épisodes de la résurrection de la cendre humaine. Avec les damnés, il pleure, crie et se tord.

Après le poète, voici les plus grands peintres du moyen âge, de la Renaissance et des siècles suivants qui précisent par le pinceau les scènes les plus saisissantes de cette épopée. C'est d'abord le Giotto; puis l'Orcagna, Luca Signorelli, fra Angelico, Michel Ange; puis Rogier Van der Weyden, Memling, Rubens et le français Jean Cousin. Au Campo Santo de Pise, l'ange gardien, qui plane dans l'air au-dessous du Christ, replie son bras sur sa figure, pour ne pas voir entraînées aux abîmes, les âmes dont il avait la charge. A l'Académie des Beaux-Arts de Florence, une ronde lumineuse d'anges couronnés de roses, conduit au ciel, à travers les prés fleuris, le groupe des hommes sauvés, tandis que Satan engloutit les maudits dans sa triple gueule. Au dôme d'Orvieto, des diables cornus étranglent sans pitié les pécheurs repoussés par Dieu. Ici, une mère cache son enfant dans les plis de sa robe, afin qu'il ne soit pas vu de l'archange saint Michel. Là, un vieillard est refoulé dans la tombe d'où sa tête émerge, hideuse et sanglante.

Telle est la tradition catholique du jugement dernier évoqué dans le *Dies iræ*. Ce n'est pas seulement un drame; c'est le drame des drames joué une seule fois par l'humanité tout entière devant Dieu sur le théâtre des théâtres : la terre.

II

J'ai dit pourquoi je ne reconnaissais pas le caractère absolument sacré à une *messe de Requiem*. J'ai exposé les raisons pour lesquelles je la regardais comme une composition dramatique épisodiquement religieuse.

J'avais pour but de prévenir le lecteur contre les suggestions cléricales qui placent les textes absconses de l'Écriture au-dessus des droits impres-

Digitized by Google

criptibles de la pensée du philosophe et de l'artiste. Je passe à l'appréciation et à l'analyse de la superbe création musicale de Verdi.

En face de ce drame du jugement dernier, où l'horrible côtoie constamment le pathétique, où le profane heurte solennellement le céleste, où la boue humaine, foulée par les pieds des archanges justiciers, rejaillit jusque sur la robe immaculée du Sauveur, Verdi s'est arrêté. Par un retour imprévu sur lui-même, il s'est profondément recueilli.

Il a compris qu'il ne pouvait aborder la lourde tâche d'exprimer ce qui est la *Passion* de l'humanité tout entière, sans renouveler, pour ainsi dire, sa substance de musicien. Aidé par un tempérament d'une vigueur peu commune, servi par la science intime de la manipulation tragique, il est entré franchement, résolûment dans le vif des sentiments qui s'offraient à sa Muse. L'homme aux robustes épaules est resté debout : le maître a su, s'inclinant devant le progrès de l'art moderne, fondre son métal brut dans un creuset mieux ouvré et plus poli. Il a rompu ouvertement avec ses formules favorites ; il a épuré ses procédés, tamisé son limon, changé sa manière. Sur le lit de lauriers où le succès l'avait endormi, Verdi s'est réveillé en sursaut, et s'est élevé, par un bond prodigieux de l'imagination, à des hauteurs inconnues.

Celui qu'on croyait entêté dans des idées surannées de l'école italienne, incapable d'une métamorphose, insensible aux découvertes du siècle, a montré, en une journée, qu'il savait tout et qu'il avait tout entendu. Certes, dans son *Don Carlos*, il s'était éloigné de l'idéal qu'on lui prête bénévolement. A n'en pas douter, son *Aïda* marquait une étape nouvelle de sa marche en avant. Mais ce n'était là que les jalons primitifs d'une route sur laquelle il s'avance aujourd'hui sans faux pas. Sa *Messe de Requiem* est la manifestation décisive d'un génie mûri par l'expérience, assez hardi pour le coup de main, assez sage pour la retraite.

La transformation est merveilleuse, et ceux qui ne savent du répertoire de Verdi que ses opéras populaires, seront dans l'étonnement et dans la confusion.

Sous ce grand soleil de mélodie qui dardait impitoyablement sur sa musique, Verdi a semé l'ombre protectrice de l'harmonie. On commence à s'y reposer au frais. Son idée s'orne d'une enveloppe plus précieuse et plus fraîche. Ses cadences prévues ont disparu comme par enchantement. Jadis on les attendait, on les voyait venir. Elles cèdent le pas maintenant à des modulations accidentées d'une richesse et d'une ampleur rares. La dissonnance, honnie des classiques indurés, y éclate, magistralement préparée, habilement sauvée, excitant le nerf de l'oreille sans jamais le froisser ni le déchirer.

Digitized by Google

Les voix se meuvent dans leur registre naturel, disposées pour des sonorités franches et grasses. Et l'art du maître est tel à les grouper, que le chant s'enlève en relief sur les ensembles avec plus de clarté peut-être que dans les soli. A ce titre, les chœurs de la *Messe de Requiem* sont des chefs-d'œuvre.

Mais c'est dans l'orchestration que s'est opérée la métamorphose la plus surprenante de Verdi. L'instrumentation, jusqu'ici négligée de l'auteur du *Trouvère*, s'est dégagée des liens pesants qui la rattachaient à l'antique *quatuor*. Elle a pris du coloris, une touche vive et des oppositions de timbre bien venues. L'immense trou qui faisait souvent le vide entre les cuivres et les instruments à cordes, s'est peu à peu comblé. Les parties ne se doublent plus avec monotonie. L'air y circule enfin librement par le canal des instruments de bois, cette famille si pittoresque qui devient à l'occasion si passionnée.

S'il dépendait de moi d'engager la volonté du public tout entier, je dirais de l'œuvre de Verdi qu'*elle étonnera tout le monde, dût-elle ne plaire à personne*.

Et ce n'est pas le cas, car, dès les premières mesures du *Requiem*, on se sent appréhendé par la main du maître, et entraîné malgré soi vers Josaphat, la lugubre vallée des larmes.

Le *Requiem* et le *Kyrie*, par l'heureuse union du style dramatique et du style religieux, forment au drame qui va s'ouvrir un prologue solennel. Déjà le *Dies iræ* est pressenti, et la gradation vocale qui l'amène est admirablement observée.

Le *Requiem*, chanté par le chœur à quatre parties, est d'un très beau caractère, ainsi que le *Kyrie*. L'accompagnement en sourdine, exécuté pianissimo par les instruments à archet, et les dessins chromatiques qui appuyent le *Kyrie*, intéressent et captivent. C'est le début de la *Messe de Requiem*, et il est aussi ingénieux que magistral.

Le *Dies iræ* commence par un déchaînement de sonorité tel que les voix semblent chanter des clameurs. On se sent pénétré jusqu'au fond du cœur, remué jusqu'au fond de la conscience. Les contre-temps battus en réponse au chœur par la grosse caisse sont très dramatiques, et font comme des soupirs surhumains de poitrines haletantes. Mais l'*organe* employé pour cet office à l'Opéra-Comique est d'un timbre trop clair, trop grêle. Je suis persuadé qu'en substituant à cet accessoire de saltimbanque un instrument d'un son plus opaque, on obtiendrait un effet de qualité supérieure.

Le *Tuba mirum* n'est point menacé dans son éclat par ce foudroyant *Dies iræ*. La préparation en est superbe. Sur les dernières mesures du

Digitized by Google

Dies iræ, les voix se sont graduellement apaisées. Il se fait un morne et mystérieux silence. Tout à coup retentissent les trompettes des anges qui appellent les morts au funèbre rendez-vous et se répondent des quatre coins de l'horizon. Enfin le *Tuba mirum* surgit avec une puissance extraordinaire qu'accentuent les trompettes éraillant l'air de leurs cris stridents. Il est extrêmement regrettable qu'à l'Opéra-Comique, les trompettes obligées soient remplacées par des pistons. Le piston n'est synonyme de trompette ni dans la langue ni dans l'expression musicales.

Le solo de basse *Mors stupebit* est suivi de près par un sujet de fugue bien développé et couronné par une magnifique cadence.

Dans le *Liber scriptus*, le maître a sacrifié à la tradition scolastique de la fugue à quatre parties. Le sujet est proposé d'abord par les sopranos qui le repassent successivement aux mezzo-sopranos, aux ténors et aux basses. Le *Liber scriptus* est, à proprement parler, une fugue libre ; la disposition à quatre parties, en ce sens qu'elle admet généralement un contre-sujet, est favorable à cette forme.

Le *Quid sum miser* pour soprano, mezzo-soprano et ténor, est une mélopée d'un pathétique effet, qu'un douloureux accompagnement de basson soutient de son dessin persistant. Je n'aime pas moins le *Rex tremendæ*, quatuor avec chœurs.

Après l'*Ingemisco*, pour ténor, et le *Confutatis*, pour basse, vient le *Lacrymosa*, une page superbe d'où l'émotion découle, comme l'harmonie, à pleins bords. Ce *Lacrymosa* roule des sanglots et des larmes, et c'est les larmes aux yeux qu'on l'écoute.

Le *Dies iræ* se termine par le rappel de la phrase tonitruante du verset qui le commence. C'est un tableau peint avec les couleurs les plus lumineuses. Le choc des passions humaines y est rendu avec une vigueur d'expression et une vérité d'accent incomparables. Il est des moments où l'auditeur, vaincu par l'attendrissement et par l'effroi, se croit emporté dans le néant sur la barque infernale de Jean Cousin, côte à côte avec ses rameurs décharnés.

L'*Offertoire* inaugure la seconde partie de la *Messe de Requiem*. J'y introduis cette division en deux parties, parce que le sentiment religieux domine dans la seconde.

Ecrit à quatre voix, l'*Offertoire*, par la grâce du chant et l'élégance de l'instrumentation, se place après le *Dies iræ* comme une pittoresque éclaircie. L'orchestre de l'Opéra-Comique n'a pas donné le relief nécessaire aux traits de violoncelles qui soulignent le chant du ténor et du mezzo-soprano.

Le *Sanctus*, traité en fugue à double sujet, m'a paru légèrement

Digitized by Google

entaché de confusion. Les fugues du *Requiem* de Cherubini sont toujours claires et toujours pompeuses, et c'est à ce caractère qu'il fallait viser.

Verdi s'est surpassé dans l'*Agnus Dei*, un pur diamant musical qui reflète merveilleusement les pieuses aspirations dont est empreint le morceau. Il est chanté à l'unisson par le soprano et le mezzo-soprano. Le motif principal y revient à diverses reprises, et toujours varié d'accompagnement. Les flûtes à la tierce y font un délicieux ramage. Je le répète, c'est une trouvaille.

Le *Lux æterna* est d'un beau style : il s'éteint dans un *decrescendo* qui touche par sa douce mélancolie. Enfin, le *Libera me*, d'un caractère parfois singulier, contient une plainte admirable du soprano, dite par madame Stolz, avec un art qui défie toute comparaison, et la fugue finale, d'un mouvement très animé, clôt cette partition, qui sera l'éternel honneur de Verdi.

Comme à Milan, l'exécution de la *Messe de Requiem* a été dirigée par Verdi lui-même. Sous le strict rapport de la mesure, les chœurs ont régulièrement marché, sauf du côté des femmes qui ont mal attaqué leur partie dans la fugue finale.

Par un exemple de modestie aussi louable que peu répandu, un artiste lyrique de beaucoup de talent, M. Soto, avait consenti à apporter aux basses l'appoint de sa belle voix.

Allez entendre Teresa Stolz et Maria Waldmann. La première possède la plus splendide voix de soprano que j'aie jamais entendue. La seconde est également pourvue d'un organe plein de chaleur qui confine à la fois au *contralto* et au *soprano*. Voilà un couple de cantatrices qu'il faut ravir à l'Italie. Et, si je le dis, ce n'est pas que j'espère convaincre M. Halanzier de cette idée.

Porter un jugement définitif sur les talents de la basse Maini et du ténor Capponi serait chose téméraire. M. Capponi paraît souffrir des bronches, et M. Maini ne me fait pas l'effet d'être à sa vraie place dans l'interprétation de la musique religieuse.

ARTHUR HEULHARD.

Digitized by Google

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

La *Gazzetta musicale* publie *in extenso* une très longue lettre dans laquelle M. le baron de Bulow exprime son opinion sur le public milanais en général, et sur Verdi en particulier.

Des extraits de ce document remarquable intéresseront, sans doute, les lecteurs de *la Chronique musicale*. Nous les citons avec les commentaires du journal italien.

M. de Bulow prend pour point de départ les deux événements musicaux du moment, en Italie : la première représentation de l'opéra de Glinka, *la Vie pour le Czar*, et *la Messe de Requiem* de Verdi, qui n'avait pas encore été exécutée quand la lettre a été écrite.

« Cette *messe funèbre*, dit M. de Bulow, composée par ordre de la municipalité milanaise pour célébrer le premier anniversaire de la mort de Manzoni, sera exécutée à grand fracas et théâtralement à l'église Saint-Marc, sous la direction même, par cas exceptionnel, de l'auteur.

« C'est avec cette messe, probablement, que l'omnipotent corrupteur (1) du goût musical en Italie espère détruire à fond ce qui reste de l'immortalité de Rossini, laquelle fait ombrage à son ambition.

« Il est aussi parfaitement connu, ajoute M. de Bulow, que ce reste d'immortalité se compose exclusivement de la musique d'église du maître : *le Stabat* et la *Messe solennelle*, ce qui n'empêche pas que ces œuvres ne soient exécutées que très rarement en Italie (2).

(1) Justice soit rendue à tout le monde. Hans de Bulow n'a jamais rien corrompu en Italie ni hors de l'Italie.

(2) Et *Guillaume Tell*, et *la Semiramide* et *le Barbier!* L'*Egregio Barone* ignore, par exemple, que l'éditeur Ricordi a vendu en moins d'un mois 20,000 exemplaires de la partition du *Barbier* pour piano seul. Mais Bulow dira encore que c'est fait pour extirper aussi des magasins de Ricordi le reste de l'immortalité de Rossini.

Digitized by Google

« C'est à rendre inexécutables les œuvres de Rossini : *Guillaume Tell*, *le Barbier*, etc., que l'*Attila des Gosiers* s'est dévoué, avec un remarquable succès, pendant vingt-cinq ans et plus. Sa dernière œuvre, en robe d'église, après un premier et apparent hommage rendu à la mémoire du poète célèbre, sera trois fois de suite offerte à l'enthousiasme mondain au théâtre de la Scala, après quoi l'auteur entreprendra, avec les quatre solistes principaux, le voyage de Paris, pour couronner son œuvre dans cette *Rome esthétique des Italiens* (1).

« Quelques regards furtifs accordés à la dernière élucubration de l'auteur (2) du *Trovatore* et de *la Traviata* ne nous ont vraiment pas inspiré un grand désir de *goûter ce festival*, quoique cependant nous ne puissions refuser au *maestro* de lui rendre justice une fois.

« Ainsi, entre autres morceaux, et malgré beaucoup de passages dignes d'un écolier en bas âge, et de brutalités, la fugue finale est un travail qui fera merveille parmi les musiciens allemands.

« Mais, dans l'œuvre en général domine le style de la deuxième manière de l'auteur, que les publics de Vienne et de Berlin ont pu apprécier dans *Aïda*.

« Pendant la lecture de son assez longue réduction pour piano, nous nous sommes souvenus involontairement de la confession naive de Gyrowetz qui, abandonné par la fantaisie et l'invention, déclarait qu'il n'était plus capable de consacrer sa plume qu'à la musique d'église et non plus au théâtre.

« En fin de compte, le triste spectacle de la déconfiture subie, hier soir, par la musique slave (musicalement parlant, on pourrait aussi dire alle-

(1) Toutes choses, qui ne vous regardent point, excellent monsieur, et qui, si elles intéressaient quelqu'un des vôtres (le mari de votre femme, par exemple), ne vous sembleraient point si fort à dédaigner.

(2) Le mot a échappé à Votre Seigneurie. Mais, si vous me permettez de jeter un regard furtif dans votre cœur, je vous dirai la cause de votre répugnance pour la musique de Verdi. Vous aspiriez, excellent monsieur, à être chef d'orchestre à la Scala et directeur du royal Conservatoire latin du *Barbare Milan*. C'est une faiblesse comme une autre. Or, parmi les obstacles qui traversèrent votre projet, il y eut, avant tout, le bon sens, puis Ricordi, puis..... *La Barbarie latine* s'explique aussi d'une autre manière; le pays est barbare, à coup sûr, qui proclame Rubinstein comme un pianiste supérieur à M. Bulow, qui envoie *Aida* à Vienne, à Berlin, et lui fait obtenir un triomphe (préparé, bien entendu).

M. de Bulow apostrophe amèrement la *plébaille théâtrale italienne*, à l'occasion de *la Vie pour le Czar*. Il se sert, à son endroit, de termes hazardés, assez difficiles à traduire en français : *la Bestiale rozzezza* et *Durezza d'Orecchio*. La dureté d'oreille, à la rigueur, mais *la Rozzezza bestiale d'oreille* nous semble fort.

Enfin, M. Bulow se plaint de ce qu'on n'a pas écouté, de ce qu'on parlait à haute voix, etc., etc.

A quoi le journal italien répond : « Il y a là quelque chose de vrai ; mais ce n'est pas une habitude du public, sauf quand il s'ennuie. La *Vie pour le Czar* A PLU BEAUCOUP comme musique, mais a ennuyé comme œuvre théâtrale. M. le Baron ne devrait pas oublier qu'il est dans un pays latin et barbare, où, on ne sait pas pourquoi, le public fait une distinction, comme forme, entre l'oratorio et le mélodrame. C'est un préjugé que partagent beaucoup de gens, même parmi les Allemands, Weber entre autres, dont *le Freyschütz* fut splendidement accueilli en Italie. »

Digitized by Google

mande), nous a enlevé la possibilité d'assister de sang-froid à un triomphe artificieusement préparé, de LA BARBARIE LATINE.

— La ville de Cologne vient de donner un grand Festival Rhénan. Le correspondant du *Guide musical* de Bruxelles donne les détails suivants sur l'audition d'une *cantate triomphale* composée par M. Brahms.

« Le *Triumphlied,* ou cantate triomphale, pour orchestre, double chœur, solo de baryton, et orgue *ad libitum*, a été écrit sous l'influence directe et au lendemain des éclatantes victoires de l'armée allemande en 1870-71. C'est un chant destiné à célébrer les grands événements de cette mémorable année. Ainsi que le disait le critique du *Journal de Brême*, à l'occasion d'une exécution partielle qui avait eu lieu en 1871 à la cathédrale de cette ville, « le *Triumphlied* de Brahms est l'expression grandiose des sentiments profonds qui agitaient alors toutes les poitrines allemandes ; c'est un chant de triomphe, une hymne de reconnaissance inspirée par l'admiration pour l'héroïsme qu'avaient déployé dans la terrible lutte les enfants de la Germanie. » Le manuscrit portait originairement le titre de : *Chant de triomphe après la victoire des armes allemandes*. A ce titre a été plus tard substitué celui que porte l'ouvrage actuellement, *Triumphlied* purement et simplement, titre auquel est venu s'ajouter la dédicace à l'empereur d'Allemagne.

La vignette qui orne la partition représente l'aigle prussien, ailes déployées, et surmonté de la couronne impériale, derrière laquelle brille une étoile... de *première grandeur;* en dessous la dédicace : « A Sa Majesté Guillaume Ier, empereur d'Allemagne. » En voilà assez pour expliquer le sens et la portée de l'ouvrage, l'allure martiale, les sentiments patriotiques et religieux qui le dominent.

Et M. Brahms, auteur du *Triumphlied,* est né à Vienne, près Sadowa !

— Le *Journal officiel* a publié un décret relatif à l'adjudication de l'emprunt pour l'achèvement de l'Opéra.

Ce décret est ainsi conçu :

Article 1er. Est et demeure approuvée l'adjudication passée, le 28 avril 1874, par le ministre des travaux publics pour l'exécution de la loi du 28 mars 1874, relative à l'achèvement du nouvel Opéra.

En conséquence est acceptée définitivement l'offre faite par le sieur Blanc (François), d'avancer à l'État la somme de 4 millions 900,000 francs, au taux de 6 o/o et aux conditions énoncées tant dans ladite loi que dans l'arrêté susvisé. (Arrêté du 16 avril 1874.)

— Le nouveau chef du cabinet (section des théâtres) de M. de Cumont, a été nommé le 23 mai.

C'est M. Chauffard, auditeur au Conseil d'Etat.

— M. Halanzier a été reçu par le nouveau ministre des travaux publics.

Digitized by Google

M. Caillaux, qui, comme député, a été rapporteur de la loi concernant la construction du nouvel Opéra, s'est engagé à presser les travaux de telle sorte que l'inauguration du monument pourrait bien avoir lieu le 1er décembre prochain.

— Madame la maréchale de Mac-Mahon a bien voulu, à la demande de M. Batta, accorder son bienveillant patronage à la solennité musicale qu'organise notre éminent artiste au profit de la caisse de l'Association des artistes musiciens et qui aura lieu le 18 juin, à deux heures, à la chapelle du Palais. M. Guillot de Sainbris, et les chœurs qu'il dirige avec tant d'intelligence et d'habileté; M. A. Batta, madame la baronne de Caters (née Lablache), toujours empressés de prêter l'appui de leur talent à cenx qui souffrent, M. Jules Lefort, le remarquable et si sympathique baryton; M. Renaud, organiste de la chapelle du Palais, et membre du Comité, ont déjà promis leur concours à cette œuvre, qui mérite, à tant de titres, l'intérêt général, ainsi que le dévouement qu'y apportent M. Batta, président, à Versailles, du Comité de l'Association, et M. Denevers, trésorier-secrétaire. M. Batta se fera entendre dans l'air d'église de *Stradella* et dans le prélude de Bach-Gounod.

— M. Gye vient de donner sa démission de directeur des théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg et de Moscou, fonctions qu'il avait ajoutées il y a quelques mois, comme on sait, à celles de directeur de Covent Garden. Un conflit au sujet de l'engagement de certains artistes, qu'on voulait lui imposer en haut lieu, a motivé sa détermination.

— Mademoiselle Krauss qui est allé passer quelques mois à Vienne, en attendant son début au Nouvel Opéra, s'est mise à l'étude de la *Juive*, sous la direction de son professeur, madame Marchesi.

— La presse italienne rend à la presse française sa politesse milanaise. Annonçons l'arrivée à Paris, entre autres feuilletonistes distingués de la péninsule, de M. Filippo Filippi de la *Perseveranza*, un critique musicien que Rossini avait en la plus grande estime. M. Filippi est venu assister à la première audition de la Messe de Verdi, salle Favart.

— Une messe de bout de l'an pour le repos de l'âme de George Hainl a été célébrée à la Trinité. MM. Bosquin et Caron y ont chanté plusieurs morceaux religieux de circonstance, et la maîtrise, composée en grande partie des choristes de l'Opéra, a exécuté le *Libera* de Plantade, sous la direction de M. Hector Salomon. Bon nombre d'artistes de l'Opéra et de la Société des Concerts assistaient à cette cérémonie.

— L'auteur de la *Coupe du roi de Thulé*, M. Eugène Diaz, revient de Pau, avec une partition en cinq actes presque terminée, et dont le titre est : *Manfred*.

Auteurs du livret : MM. Gallet et Blau.

Digitized by Google

— *L'Art du Chant*, tel est le titre d'un ouvrage de Pierre Francesco Tosi imprimé, à Bologne, en 1723, et que notre collaborateur, M. Théophile Lemaire, vient de traduire, en l'augmentant de notes et d'exemples. Nous reviendrons, dans notre prochain article bibliographique, sur ce livre intéressant qui vient de paraître chez l'éditeur Rothschild.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — On commencera, le 20 juin, les répetitions à l'orchestre de l'opéra de M. Membrée, *l'Esclave*, et la première représentation aura lieu vraisemblablement le 6 juillet. Madame Nivet-Grenier sera remplacée par madame Ecarlat-Geismar dans le rôle destiné primitivement à mademoiselle Bloch.

— Mademoiselle Moisset, retour d'Amérique, vient d'être engagée par M. Halanzier, qui la fera débuter prochainement.

Opéra-Comique. — Mademoiselle Breton, qui a débuté dans le rôle de Chérubin des *Noces de Figaro*, répète en ce moment *Fra Diavolo.*

On parle, pour cet hiver, d'une reprise de *Cendrillon*, de Nicolo. C'est pour cette charmante artiste que cette reprise aura lieu, au théâtre de l'Opéra-Comique.

— M. du Locle se propose de donner, l'hiver prochain, *le Capitaine d'Aventure*, de MM. Cadol et Semet.

Châtelet. — Le Châtelet devient définitivement, comme nous l'avions annoncé, un théâtre lyrique populaire. M. Louis Herz inaugurera sa nouvelle direction avec *le Paria*, opéra de M. Membrée.

Bouffes-Parisiens. — Clôture le 16 juin.

Folies-Dramatiques. — Après la reprise du *Canard à trois becs*, reprise de *la Fille de madame Angot.*

Château-d'Eau. — Le *Troisième coup de minuit*, grande opérette-féerie de MM. Clairville et Marot, musique de Debillemont, sera créé en septembre prochain au théâtre du Château-d'Eau.

Digitized by Google

Concert des Champs-Élysées. — Ce concert est toujours l'aristocratique promenade où tout se trouve réuni pour attirer à la fois les étrangers et les Parisiens : de la fraîcheur, un public d'une composition exceptionnelle et un magnifique orchestre, conduit par M. Cressonnois, dont la réputation est depuis longtemps faite.

Cirque de l'Impératrice. — Los Ninos Campanologo, les jeunes sonneurs de cloches sont très applaudis. Rien de plus curieux que de voir ces cinq enfants, dont l'aîné a tout au plus dix ans, exécuter avec des sonnettes de brillantes fantaisies.

Que de patience, que d'efforts il a fallu pour en arriver là ! Et cette tentative musicale fait le plus grand honneur à la patience de M. Spira, le père de ces jeunes enfants, qui est lui-même l'inventeur de ce nouveau genre.

Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Digitized by Google

TABLE

ANALYTIQUE ET ALPHABÉTIQUE

Du TOME QUATRIÈME de la *Chronique musicale.*

I. — TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES.

AIRS A DANSER DU XVIIIe SIÈCLE (LES). — I. — LES CANARIES, par *M. Th. de Lajarte.* — Origine de la *Canarie.* — *Canaries* célèbres..... 209

II. — PASSACAILLE. — Origine, étymologie et description de la *Passacaille*..... 256

AUDITION DES ENVOIS DE ROME, par *M. Henry Cohen.* — *Passage de la mer Rouge*, oratorio de M. Rabuteau.—*Suite* de M. Lefebvre..... 226

CANTATRICES DRAMATIQUES (LES), par *M. Paul Foucher.* — III. LA MALIBRAN.

I. — Sa naissance. — Les brutalités de Garcia. — Ses débuts à l'improviste. — Son enfance. — Commencement de sa carrière. — Son mariage. — Elle devient *impresario*..... 110

II. — La comtesse Merlin. — La Malibran dans *Semiramide.* — Appréciations de son talent. — Anecdotes sur *Otello.* — Sa rivalité avec la Sontag à Londres. — Ses mots..... 212

III. — Activité de la Malibran. — Charles de Bériot. — Sa vie de 1829 à 1832. — Accident. — Elle part en Italie..... 259

CHANSON D'AVRIL (LA). — Note sur Rémy Belleau. — La Chanson..... 49

CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874, par *M. A. P.*

MARS. — Chronologie du 25 février au 25 mars..... 39

AVRIL. — Chronologie du 25 mars au 25 avril..... 135

MAI. — Chronologie du 25 avril au 25 mai..... 231

CONCERTS (REVUE DES), par *MM. Henry Cohen.* — *H. Marcello.* — *Maurice Cristal.*

I. — CONCERTS POPULAIRES : Symphonie en *ut majeur* de Schumann. *Ouverture symphonique* de M. Salvayre. *La Madeleine au désert*, de M. E. Reyer. — CONCERT NATIONAL : *Adagio* et *tempo di minuetto*, de M. Vaucorbeil. Sérénade de M. Gouvy. *Andante* et *finale* d'une symphonie, de M. Widor. *Scènes pittoresques* de M. J. Massenet. — CONCERT DANBÉ : *La Fête d'Alexandre*, d'Haëndel. — SÉANCE DE M. MORTIER DE FONTAINE. — SALLE HERZ : Concert organisé par M. Verger. MATINÉES DE MADEMOISELLE MARIE DUMAS..... 30

Digitized by Google

II. — Concerts populaires : *Fragments du Stabat*, de M. Bourgault-Ducoudray. *Neuvième symphonie*, de Beethoven. — Cirque d'été : Audition de *la Passion*, de Jean Sébastien Bach. — Concert Danbé : *Stabat*, de madame de Grandval. — Concerts de M. Lopez, — de mademoiselle Marie Secrétain, — de madame Ronzi, — de M. Albert Sowinski, — de madame Pauline Boutin..... 79

III. — Concerts du Conservatoire. — *Symphonie avec chœur. Symphonie en ut mineur*, de Beethoven. *Symphonie en re mineur*, de Schumann. *Cantique*, de F. Halévy. — Séance solennelle de l'Orphéon. — Concerts de mademoiselle Marie Majdrowicz, — de M. Kowalski, — de M. Delahaye. — *Mardi spirituel* et *Mardi Louis XV*, de mademoiselle Marie Dumas..... 117

IV. — Concert de M. Planté au Conservatoire — Société chorale d'amateurs : Audition du *Carmen sæculare*, d'Horace, musique de Philidor (1779). Chœur de l'oratorio d'*Agar*, de M. Georges Pfeiffer. Cantique à trois voix d'hommes, avec solo soprano, de M. Vaucorbeil. — Concerts de M. Roger, — de mademoiselle Marie Dumas, — de M. Ch. Lebouc, — de M. Ferraris..... 180

COLLECTION PHILIDOR, AU CONSERVATOIRE (LA), par *M. J.-B. Wekerlin.*

I. — Catalogue descriptif des volumes composant la *Collection Philidor*... 159

II. — Suite et fin du Catalogue..... 224

FAITS DIVERS. — I. — Loi concernant l'achèvement de l'Opéra. — Copie originale de l'opéra *Jonathas*, de Charpentier. — Age de quelques journaux d'art. — *J.-S. Bach*, par M. P. Spilta. — *Revolver-polka.* — *Rienzi*, à Trieste..... 43

II. — Vente aux enchères des décors et costumes de l'Athénée. — *Mélodies* de L. Dauphin..... 93

III. — Amédée Méreaux, notice nécrologique. — Exercices publics du Conservatoire. — Œuvres musicales inspirées par les drames de Schiller..... 140

IV. — Reprise des exercices des élèves au Conservatoire. — *Un Mariage à l'Opéra au siècle dernier*, par M. A. Jullien. — Opéras nouveaux représentés en Italie..... 188

V. — Jugement du Concours d'essai pour le grand prix de Rome. — *L'Ultimo Abenzeragio*, de M. Pedrell à Barcelone. — Notice sur mademoiselle de Belocca. — Saison de Covent-Garden..... 236

VI. — La lettre de M. Hans de Bulow à propos de *la Messe de Verdi*. — Le *Triumphlied* de M. Brahms. — *L'Art du chant* de F. Tosi, traduit par Th. Lemaire..... 283

HISTOIRE EN CHANSONS (L'), par *M. J.-B. Wekerlin.*

I. — 1873. Liste des Chansons de 1870-71-72, omises dans les articles précédents. — Catalogue des Chansons parues en 1873..... 12

II. Suite et fin..... 104

HISTOIRE DE QUELQUES CONTES BLEUS, par *M. Charles Deulin.* — Lettre à M. Arthur Heulhard. — *Contes d'un Buvenr de bière*, de Ch. Deulin. — Légende de *Crispino e la Comare*..... 97

MESSE DE REQUIEM DE VERDI A MILAN (EXÉCUTION DE LA), par *M. Arthur Heulhard.* — L'orchestre. — Les chœurs. — Les solistes. — Verdi. Le scandale des journaux catholiques. — Impression produite par la *Messe de Requiem*... 228

MESSE DE REQUIEM DE VERDI (LA), par *M. Arthur Heulhard.*

I. — Le *Dies iræ*. — Rôle du style dramatique dans une *Messe de Requiem*. — Les peintres du jugement dernier. — II. Transformation de Verdi. — Analyse de la partition. — L'exécution..... 275

MOUVEMENT MUSICAL AUX CONCERTS DE MUSIQUE CLASSIQUE (LE), 1873-1874, par *M. H. Marcello.* — La symphonie et le théâtre. — Catalogue des œuvres inédites exécutées au Concert national dans les saisons

Digitized by Google

1873-1874..... ....9..... 126
MOZART ET LE NOZZE DI FIGARO, par *M. Adolphe Jullien.* — Apparition des *Nozze di Figaro* à Paris pendant la Révolution. — Triple distribution des rôles à Vienne en 1786, à l'Opéra et aux Italiens de Paris. — Appréciations du *Moniteur universel*, — du *Journal de Paris*, — de Beaumarchais. — Recettes. — Opinion de Suard. — *Le Nozze* au Théâtre-Lyrique. — Coupures, changements et retranchements opérés dans la partition..... 145
MUSIQUE A LA COMÉDIE FRANÇAISE (LA), par *M. Jules Bonnassies.*
V. — Personnel lyrique de la Comédie-Française, d'après les Almanachs Duchesne. — Son budget. — Traitement et règlements de l'orchestre et du ballet. — *Arrangements pour les ballets* du duc d'Aumont. — L'orchestre jusqu'en 1830. . 72
VI. — Règlement de l'orchestre et de la danse en 1769, — au 4 septembre 1813, — au 31 décembre 1816, au 1er juillet 1833. — *Le Barbier de Séville* et *le Mariage de Figaro.* — La Comédie dégagée de l'Opéra par les décrets des 13-19 janvier 1791..... 165
VII. — Pièces mêlées de musique dans la première moitié du siècle. — Liste de tous les sujets de la Comédie-Française qui ont chanté, — de tous ceux qui ont dansé. — Etat actuel de la musique et des musiciens à la Comédie. — Liste des chefs d'orchestre. — Bals publics. — Cantates..... 218
MUSIQUE DRAMATIQUE (DE LA), par *M. Louis Lacombe.* — I. — Influence de Shakespeare sur le drame en musique. — Mozart et *Don Juan.* — La musique dramatique après Mozart..... 249
MUSIQUE EN SUÈDE, EN ISLANDE, EN NORWÉGE ET DANS LE DANEMARCK (LA), par *M. Maurice Cristal.*
IV. — Niels Gade. — Sa carrière. — Ses attaches musicales. — *Comala.* — Autres compositions. — *Nordische suite*..... 18
NOUVELLES. — Nouvelles des théâtres lyriques de la France et de l'étranger. *(Voir à la* Table alphabétique *les noms et les ouvrages cités.)*
OPÉRA-COMIQUE AU XVIIIe SIÈCLE (LE RÉALISME DANS L'). — VADÉ, — par *M. Charles Barthélemy.*
III. — *Le Trompeur trompé.* — *Les Troyennes en Champagne.* — *Jérôme et Fanchonnette ou la Pastorale de la Grenouillère.* — *L'Impromptu du cœur....* 172
IV. — Excès, maladie et mort de Vadé. — *La Canadienne.* — *le Mauvais plaisant.* — *La Veuve indécise.* — *L'Ombre de Vadé*, de Taconet. — *Le Petit neveu de Vadé*, d'Harvant..... 204
ORIGINE DU CONCERT SPIRITUEL, par *M. S. Blondel.* — *Les Mélophilètes.* — *Le Concert des amateurs.* — Inauguration du *Concert spirituel.* — Salles du Concert. — Directeurs. — Virtuoses. — Anecdote sur une symphonie facétieuse d'Haydn. — Le Concert sous la Révolution..... 5
PARTANT POUR LA SYRIE, HISTOIRE D'UN PSEUDO-CHANT NATIONAL, par *M. Arthur Pougin.* — Le flûtiste Drouet véritable auteur de *Partant pour la Syrie.* — Éducation musicale de la reine Hortense. — Comment fut composé *Partant pour la Syrie.* — Détails intimes de Drouet sur la reine Hortense. 193
PHILIDOR (ANDRÉ), par *M. Arthur Pougin.* — I. — Plaque commémorative de la naissance de Philidor. — Injustice de la postérité pour ce compositeur. — Pourquoi les Danican devinrent les *Philidor.* — Philidor enfant à la Chapelle royale. — Virtuose aux échecs..... 241
THÉATRE DE L'ATHÉNÉE (LE), par *M. Arthur Pougin.*
III. — Catalogue des pièces nouvelles et des reprises données à l'Athénée. — L'Athénée prend le nom de THÉATRE LYRIQUE. — Répertoire. — Direction Ruelle. — Troupe. — Répertoire. — Ouvrages reçus à l'Athénée et non représentés. 52
THÉATRES LYRIQUES (REVUE DES), par *M. Arthur Heulhard.*
I. — OPÉRA-COMIQUE : Audition de *Marie Magdeleine*, drame sacré de M. Jules

Digitized by Google

Massenet. — Mesdames Carvalho et Franck. — MM. Duchesne, Bouhy, Colonne. — Reprise de *Mignon*. — Mademoiselle Chapuy. — Opéra. — Centième représentation d'*Hamlet*. — Le feu dans l'histoire de l'œuvre de Shakespeare. — M. Faure et le rôle d'Hamlet. — Mademoiselle Devriès..... 37

II. — Bouffes-Parisiens : *Les Parisiennes*, opérette en quatre actes, de MM. Moinaux et Koning, musique de M. L. Vasseur. — Mesdames Judic et Peschard. — Chatelet : *La Belle au bois dormant*, opéra-féerie en quatre actes, de MM. Clairville et Busnach, musique de M. Litolff. — Mesdames Mélanie Reboux, Paola Marié. — M. Constantin. — Folies-Dramatiques : *La Belle Bourbonnaise*, opéra comique en trois actes, de MM. Dubreuil et Chabrillat, musique de M. Cœdès..... 85

III. — Opéra : Début de mademoiselle Fouquet dans *Guillaume Tell*. — Opéra-Comique : Reprise de *Joconde*. M. Bouhy, — mademoiselle Chapuy, — *Gilles et Gillotin*, opéra bouffe en un acte, de M. Ambroise Thomas. — MM. Ismaël, — Neveu, Thierry, — mademoiselle Ducasse..... 132

IV. — Opéra : Mademoiselle Fouquet dans *Faust*. — Opéra-Comique : Reprise des *Noces de Figaro*. — Débuts de mademoiselle Breton. — Madame Carvalho..... 185

THÉATRE DE MADAME DE POMPADOUR, DIT THÉATRE DES PETITS-CABINETS (HISTOIRE DU), par *M. Adolphe Jullien*.

VII. — Théatre de Bellevue, 27 *janvier* 1751. — 6 mars 1753. — *L'Homme de fortune*. — *L'Amour architecte*. — *La Mère Coquette*. — *Les Trois cousines*. — *M. de Pourceaugnac*. — *Zelisca*. — *L'Impromptu de la Cour de marbre*, — *Les Fêtes de Thalie*. — *Vénus et Adonis*, — *Zélindor*. — *Le Devin du Village*..... 66

VIII. — Mise en scène, costumes et décorations. — Dépenses inscrites au *Livre rouge*. — Mémoires à l'appui. — Les perruques. — Inventaire des costumes. — *Répertoire complet du théâtre des Petits-Cabinets, avec le chiffre des représentations de chaque pièce*. — *Composition de l'orchestre* 1747 — 1748 — 1748 — 1750..... 266

TRANSFORMATIONS D'UN OPÉRA AU XVIIIe SIÈCLE (LES), par *M. Th. de Lajarte*, — *Pastiches* et *fragments*. — Exemple de transformations et interpolations dans *Alcyone*. — La *Tempeste* d'*Alcyone*..... 61

VOLTAIRE, PIRON ET SÉMIRAMIS, par *M. E. Mulsane*. — Tragédies de *Sémiramis*. — Lettre de Voltaire sur la parodie de *Sémiramis*. — Chanson de Piron..... 26

VARIA, par *M. O. Le Trioux*. — Voir aux articles Faits divers. — Nouvelles.

ILLUSTRATIONS. — MUSIQUE.

ILLUSTRATIONS (numéro 19). — *Au Rhin ! au Rhin !* eau-forte, par P. Martial.

(Numéro 20). — *Frontispice de la Chanson d'Avril*, eau-forte.

(Numéro 21). — *Le Compère de la Mort*, illustrations de M. Edmond Morin (dans le texte).

(Numéro 22). — *Figaro*, eau-forte de M. Feyen-Perrin.

(Numéro 23). — Verdi, *portrait à l'eau-forte de* M. Masson.

(Numéro 24). — *Portrait de* André Philidor, fac-simile d'une gravure de 1772.

MUSIQUE (Numéro 19). — *La Romanesca, air de danse du XVIe siècle*, arrangé par M. Telesinski. — *Marche du roi Réné* (1450), par G. B.

(Numéro 20). — *La Chanson d'Avril*. — *La Tempeste, symphonie tirée du quatrième acte d'*Alcyone, opéra de La Motte et Marais (1706).

Digitized by Google

(Numéro 21). — *Andantino*. — *Rêverie*, de M. Théodore Dubois. — *Air de ballet de* M. Jules Massenet.
(Numéro 22).— *Ballet Royal de la Nuit*, dansé par S. M. Louis XIV, le 23 février 1653.
(Numéro 23). — *Canaries*, réduites pour le piano.
(Numéro 24). — *Passacailles*, réduites pour le piano.

II. — TABLE ALPHABÉTIQUE DES RÉDACTEURS

POUR LES TOMES I, II, III ET IV de la *Chronique musicale*.

Arène (Paul), III, 241.
Aubryet (Xavier), I, 97, 241. — II, 52.
Azevedo (Alexis), I, 18.

Banville (Théodore de), II, 50.
Barthélemy (Ch.), III, 5, 152. — IV, 172, 204.
Bernard (Daniel), I, 248. — II, 56.
Bertrand (Gustave), I, 217, 274. — II, 5, 97.
Blondel (S.), IV, 5.
Bonnassies (Jules), II, 265. — III, 55, 166, 252. — IV, 72, 166, 218.

Champfleury, I, 24.
Cohen (Henry), II, 126, 289. — III, 16, 34, 79, 125, 177, 220, 264. — IV, 30, 79, 122, 181, 226.
Cristal (Maurice), III, 49, 97, 172, 209. — IV, 18, 117, 180.

David (Ernest), I, 76, 120.— II, 18, 121, 275.
Delhasse (Félix), I, 223.
Deulin (Charles), II, 209. — IV, 97.

Filippi (J. de), II, 10, 104. — III, 12.
Foucher (Paul), I, 201. — II, 232. — III, 22, 104. — IV, 110, 212, 259.

Heulhard (Arthur), I, 5, 86, 135, 177, 193, 281. — II, 37, 84, 134, 146, 247, 295.— III, 41, 85, 135, 182, 228, 271, — IV, 37, 85, 132, 185, 228, 276.
Houssaye (Arsène), II, 51.

Joliet (Charles), II, 54.
Jullien (Adolphe), I, 209. — II, 25, 111, 168, 222. — III, 67, 193, 199. — IV, 66, 145, 266.

Lacombe (Louis), III, 145, 247.—IV, 249.
Lacome (P.), I, 38, 125, 225. — II, 240.
Lajarte (Th. de), IV, 61, 209, 256.
Lasalle (Albert de), I, 81.
Lavoix (H.) fils, I, 169.
Lemaire (Théophile), III, 61.

Mandl (Docteur), I, 131.
Marcello (H.), II, 69, 215, 290. — III, 30, 37, 80, 127, 178, 221, 266. — IV, 31, 126.
Millaud (Albert), II, 53.
Monselet (Charles), I, 34. — II, 55.
Mulsane (E.), I, 183, 185. — II, 198. — IV, 26.

Neukomm (Edmond), I, 265. — II, 282.— III, 119, 161.
Nuitter (Charles), I, 60, 110, 160, 256. II, 34, 76, 164, 166.

Pougin (Arthur), I, 28, 145. — II, 177.— III, 113, 215. — IV, 52, 193, 241.

Saint-Victor (Paul de), I, 49.
Soullier (Charles), II, 64.

Thoinan (Ernest), I, 13, 55. — II, 204.

Wekerlin (J.-B.), I, 68, 103. — IV, 12, 104, 159, 224.

Article signé A. H., III, 208.
Articles signés A. P., III, 138, 233. — IV, 41, 137, 140, 233.
Articles signés E. N., III, 134, 269.
Articles signés H. C., II, 292. — III, 39, 83, 84, 129, 133, 134, 180, 181, 226, 227, 269. — IV, 33, 81, 124, 183.
Articles signés H. M., III, 132, 268.
Article signé O. L., III, 259.

Digitized by Google

III — TABLE ALPHABÉTIQUE DES ŒUVRES MUSICALES CITÉES.

Abencerrages (les), 141.
Acis, 258.
Adagio e tempo di minuetto, 30.
Agar (chœur de l'oratorio), 180, 182.
Aïda, 190.
Air de ballet, 32.
Alcyone (l'), 62-65, 258.
Almanach des spectacles (l'), 146, 147.
Amadis, 64.
Amoureux de Catherine (les), 47.
Amours et échanges de pierres précieuses (les), 49.
Anacréon, 49.
Andromeda, 182.
Ange de minuit (l'), 100.
Angélus, 32.
Antigone, 23.
Apothéose de Beaurepaire (l'), 147.
Arioso d'Hamlet, 36.
Armide, 250.
Arrivée (l'), 65.
Athalie, 23.

B

Bagatelle, 143, 192.
Bal de mademoiselle Rose (le), 138.
Bal interrompu (le), 61.
Bal (le), ou le Maître à chanter, 62.
Bal (le), ou le Maître à danser, 62.
Ballo in maschera (un), 35.
Barbier (le), 186, 255.
Belle au bois dormant (la), 37, 47, 85, 87-89, 137, 191.
Belle Bourbonnaise (la), 47, 94, 96, 138, 192.
Bergerie (la), 61, 124.
Bianca Orsini, 137, 190.
Bœufs gras (les), 35.
Bohémiens (les), 61.
Boîte à musique (la), 35.
Boîte de Pandore (la), 87.
Bolero des Vêpres siciliennes, 34.
Bolus (M.), 27.
Borgne (le), 86.
Bouton perdu (le), 41.
Bravo (le), 95.
Brigands (les), 142

C

Caïd (le), 135.
Calesera (la), 35.
Camp de Grandpré (le), 147.
Camp de Silésie (le), 142.
Canard à trois becs (le), 287.
Cantante (la), 190.
Cantate dominum, 6.
Capitaine d'Aventure (le), 287.
Capricciosa, 190.
Caprice de la Lande, 6.
Carillon de Notre-Dame-de-Cléry, (le), 42, 83.
Cariselli, 61.
Carmela, 190.
Carmen, 95.
Carmen sæculare, 180-182.
Carnaval dans Venise (le), 62.
Carnaval et la Folie (le), 64.
Carnaval romain (le), 35.
Castor et Pollux, 8.
Cendrillon, 287.
Cent mille francs et ma Fille, 132.
Chanson d'Avril (la), 49.
Chanson de Fortunio, 133.
Chanson d'été (la), 124.
Chanson du Printemps (la), 94.
Chanson de Roland (la), 123.
Chant du matin, 182.
Chant de Marguerite (le), 35.
Charles VI, 122.
Chignon d'Or (le), 191.
Chimène, 146.
Chœur des Elus (le), 41.
Christophe Colomb, 33.
Clavecinistes (les), de 1637 à 1790, 141.
Clochette (la), 184.
Colombine, 124.
Comala, 19-25.
Concerto de Corelli, 6.
Confitebor, 6.
Contes bleus, 97.
Contessa di Mons (la), 190.
Cora, 146.
Coriolan, 251.
Corisandre, 146.
Coupe du roi de Thulé (la), 286.
Crispino e la Comare, 84, 100.
Cuirassiers de Reischoffen (les), 122.

D

Danaïdes, 148.
Dans les montagnes, 24.
Déraillement (le), 42.
Deux Diablesses (les), 191.
Deux Journées (les), 123.
Deux Orphelines (les), 96, 192.
Devins de la place Saint-Marc (les),

Digitized by Google

Dieu sauve la France, 124.
Dimitri, 96.
Dommages (les), 27.
Don Carlos, 142.
Don Juan, 96, 146, 187, 253.
Doubles croches malades (les), 138.

E

Echos d'Ossian (les), 25.
Eclair (l'), 122.
Elie, 24.
Elisir d'amore (l'), 83.
Enfants trouvés (les), 26.
Enlèvement au sérail (l'), 148.
Ernelinde, 123.
Escadron volant de la Reine (l'), 95.
Esclave (l'), 44, 46, 287.
Esquisses symphoniques, 41.
Esquisses symphoniques de madame de Grandval, 80.
Esther, 125.
Europe galante (l'), 244.

F

Faust, 82, 83, 134, 185.
Femmes de Feu (les), 138.
Ferme de Miramar (la), 138.
Fernand Cortez, 31, 141, 189.
Feste des Barquerolles (la), 62.
Feste marine (la), 61, 62.
Festes vénitiennes (les), 62.
Fête bohémienne, 92.
Fête d'Alexandre (la), 30, 182.
Fiancée de Messine (la), 142.
Fiesque, 142.
Fille de madame Angot (la), 47, 138, 192, 287.
Fille du Régiment (la), 82.
Fille du Roi (la), 24.
Fille du roi des Aulnes (la), 182.
Folie (la), 64.
Folie espagnole (la), 42.
Folle journée, 148.
Fra Diavolo, 287.

G

Gais musiciens, 83.
Galathée, 41, 258.
Gallia, 125.
Galop à huit mains, 35.
Gentil Bernard, 191.
Gilles et Gillotin, 47, 132, 135, 139.
Gilles Ravisseur, 135.
Giroflé-Girofla, 47.
God save the Queen, 36.
Guido et Ginevra, 122.
Guillaume-Tell, 95, 132, 133, 185, 255.

H

Hamlet, 37, 39, 95, 134, 252.
Haydine, 9.
Héloïse et Abélard, 87.
Henry II, 261.
Hercule (l'Education d'), 26.
Hésione, 245.
Hippolyte et Aricie, 125.
Hirondelle d'Osborne (l'), 36.
Huguenots (les), 95, 191, 235, 279.
Hypemnestre (l'), 257.

I

Idolo Cinese (l'), 190.
Idoménée, 148.
Idylle (une), 123.
Il Caligola, 190.
Il duca d'Atene, 190.
Illusion (l'), 42.
Incarnation de Jésus (l'), 138.
Incendiaire (l') de la Cure et de l'Archevêché, 261.
In the Highlands, 25.
Intrigue et Amour, 142.
Iphigénie en Aulide, 146.
Issé, 35, 258.
Issé (pastorale d'), 6.

J

Jeanne Darc, 124, 143.
Jeune femme mourante (la), 94.
Joconde, 47, 95, 132-135, 139.
Jonathas, 44.
Joueurs (les), 62.
Joyeusetés (les) de bonne compagnie, 30.
Jubel-ouverture, 141.
Judas Macchabée, 123.
Jugement dernier (le), 41.
Juive (la), 122, 143, 286.

K

Kermesse (la), 123.
Krasnié Sarafane, 36.

L

Lac des roses (le), 46.
Lalla Roukh, 143.
Lear (le roi), 251.
Leçon de chant du Rossignol, 83.
Légataire de Grenade (le), 41.
Lituani (i), 41, 90.
Lohengrin, 45.
Louis IX en Egypte, 146.
Lucia, 34.
Lucie, 143.
Luisa Miller, 142.
Lurline, 36.

Digitized by Google

M

Mab (la reine), 36.
Macbeth, 252.
Madeleine au Désert (la), 30.
Mai (le Mois de), 123.
Maîtres chanteurs (les), 183.
Malade imaginaire (le), 44.
Ma Mie Annette, 94.
Mandolinata (la), 34.
Manfred, 121, 286.
Marche, 32.
Marche hongroise, 124.
Marche du roi René, 33.
Mariage au flageolet (le), 138.
Mariage de Figaro (le), 148.
Mariage à l'Opéra (un) au siècle dernier, 189.
Mariée depuis midi, 41.
Marie-Magdeleine, 37, 42. 125.
Marie Stuart, 42, 142.
Mariette (mam'zelle), 139,
Marionnette (funeral march of a), 36.
Marseillaise (la), 147.
Maso il Montanaro, 190.
Mayeux, 96.
Médecin malgré lui (le), 35.
Médée et Jason, 64, 257.
Melophilètes (les), 5.
Ménage (le mauvais), 27.
Menu de Georgette (le), 138.
Menuet de mademoiselle de la Vallière, 183.
Messe solennelle en la (Cherubini), 37, 42, 138.
Messe de Requiem, 273.
Messie (le). 37, 80, 182, 287.
Mignon, 37, 38, 42, 82.
Mireille, 47.
Moglie per un soldo (la), 190.
Moïse, 255.
Mort du Tasse (la), 42.
Mouvement perpétuel (le), 123.
Musique pour une pièce antique, 32.
Mystères d'Isis (les), 61.

N

Nabab (le), 123.
Nachklange Von Ossian, 25.
Neue Zeitschrift für Musik, 45.
Noces de Figaro (les), 61, 143, 148, 185, 287.
Noce au Village (la), 83.
Nonetto, 83.
Nordische Suite, 25.
Nouvel Achille (le). 287.
Nozze di Figaro (le), 46, 145-158.
Nuit de Noël (la), 6.

O

Œdipe à Colone, 146.
Œdipe à Thèbes, 146.
Œdipe roi, 23.
Œdipe travesti, 27.
Offrande à la Liberté (l'), 147.
Opéra (l'), ou le Maître à chanter, 62.
Oratorio d'Alary, 21.
Orphée, 31, 257.
Ossian, 19.
Otello, 255, 262, 264.
Othello, 252.
Ouverture symphonique, 30.

P

Paille d'Avoine, 42.
Paradis et la Péri (le), 120.
Pardon de Ploërmel (le). 191.
Paria (le), 287.
Parisiennes (les), 37, 85, 86, 137.
Pasquinade (la), 123.
Passacaglia, 34.
Passacaille, 256.
Passion selon saint Matthieu (la), 37, 79, 81, 137, 182.
Pastiches (les), 61.
Patrie, 80.
Patrie reconnaissante (la), 147.
Paul et Pierre, 137.
Paul et Virginie, 143.
Paulus, 19.
Pavane, 36.
Pendant le Bal, 183.
Périchole (la), 132, 139.
Persée, 258.
Petit Faust (le), 42.
Phèdre, 33, 80.
Philidor, 180, 182.
Piccolomini (i), 80, 142.
Pied de Mouton (le), 96, 192.
Pilules du Diable (les), 143.
Pipe cassée (la), 208.
Pirrhus, 64.
Plaisirs champêtres (les), 64.
Plaisirs de la Campagne (les), 64.
Pomme d'Api, 133.
Posada (la), ou le Souper du roi, 41.
Prélude de Bach, 125
Prés Saint-Gervais (les), 144.
Princesse de Trébizonde (la), 143.
Prise de Jéricho (la), 34, 84.
Prison d'Edimbourg (la), 123.
Professeur de tyrolienne (le), 42.
Proserpine, 64.
Prova (la) d'un opera seria, 202.
Pucelle d'Orléans (la), 142.
Puritani, 83.
Pyrame et Thisbé, 28.

Q

Quatre fils Aymon, 183.
Querelle de Phébus et de Pan (la), 184.

Digitized by Google

R

Rapsodie (la), 35.
Rédemption (la), 11.
Reine de Chypre (la), 122.
Requiem, 11.
Rêverie (la), 120.
Rêverie de Dancla, 124.
Revolver-polka, 45.
Richard Cœur-de-Lion, 183.
Rienzi, 45.
Rigoletto, 84.
Roland, 146.
Romanesca (la), 32.
Rome et Naples, 41.
Rondel de Charles d'Orléans, 36.
Rossignol (le), 35.
Roussalka (la), 35.

S

Saltimbanques (les), 62.
Salvator Rosa, 190.
Sarabande de Chambonnières, 35.
Scènes de Bal, 32.
Scènes hongroises, 32.
Scènes pittoresques, 30.
Scilla et Glaucus, 64.
Sémiramide, 41, 191.
Sérénade, 30.
Sérénades (les), et les Joueurs, 62.
Sérénade vénitienne (la), 61.
Serment des Horaces (le), 82.
Siége de Thionville (le), 149.
Soir (le), 35.
Songe d'une Nuit d'été (le), 19, 252.
Sonnambula (la), 46.
Stabat (fragments), 11, 79, 80, 81.
Stabat mater, 37.
Symphonie écossaise, 19.
Symphonie en si bémol, de Niels Gade, 80.
Symphonie en ut majeur, de Schumann, 30.

T

Tambourin (le), 125.
Tancrède, 244.
Tango, 184.
Tannhauser, 45.
Tarentelle, 35, 265.
Tarentelle de Gottschalk, 124.
Télémaque, 61.
Tempeste (la), 252.
Tempête et calme, 123.
Thurlure (madame de), à Versailles, 35.
Timbale d'Argent (la), 86.
Titon et l'Aurore, 7.
Torquato Tasso (air de), 84.
Tourbillon (le), 184.
Tour de moulinet (le), 138.
Traviata (la), 34, 46, 143.
Trésor de Cassandre (le), 42.
Triomphe de la Folie (le), 62.
Triomphe de la République, 147.
Triumphlied, 285.
Tripilla, 190.
Troisième coup de minuit (le), 287.
Trois pistolets dans le dos, 138.
Trouvère (le), 280.
Trovatore (il), 184.

U

Ultimo Abenzeragio (l'), 237.
Un dernier Rayon de soleil, 138.
Un Jour d'orage, 139.

V

Valse des Océanides, 124.
Vapeur (la), 83.
Vie parisienne (la), 86
Vie d'une Rose (la) 120.

W

Wallenstein, 142.

Z

Zémire et Azor, 125.
Zorilla, 190.

NOTA I. — *Pour les titres d'ouvrages avec musique*, ayant fait partie du répertoire de la Comédie-Française aux XVIIe et XVIIIe siècles, *voir les articles de M. J. Bonnassies, intitulés* : MUSIQUE A LA COMÉDIE-FRANÇAISE, pages 72 à 78, 218 à 223.

NOTA II. — *Pour les titres d'ouvrages avec musique, cités par* M. Adolphe Jullien, *dans ses articles intitulés :* HISTOIRE DU THÉATRE DE MADAME DE POMPADOUR, voir pages 66 à 71, 266 à 274.

Digitized by Google

NOTA III. — *Pour les titres des chansons cités par* M. J.-B. Wekerlin dans ses articles intitulés : L'HISTOIRE EN CHANSONS, voir pages 12 à 17, 104 à 109, 159 à 165.

NOTA IV. — *Pour les titres d'ouvrages avec musique, cités par* M. J.-B. Wekerlin, *dans ses articles intitulés :* LA COLLECTION PHILIDOR AU CONSERVATOIRE DE PARIS, voir pages 159 à 165, 224 à 225.

NOTA V. — *Pour les titres d'ouvrages avec musique, cités par* M. A. P. *dans :* LA CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874, *pour les mois de* MARS, AVRIL ET MAI, voir pages 41 à 42, 137 à 139, 233 à 235.

Digitized by Google

IV. — TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS CITÉS.

About (Edmond), 98, 100.
Abt, 123.
Achard (M.), 142.
Adam (Adolphe), 52, 54, 58, 235, 240.
Adenis (Jules), 60.
Adler, 95.
Alabieff, 35.
Alard, 124.
Alary, 21, 82.
Albani (l'), 237.
Alterman (M.), 36, 84.
Antier (mademoiselle), 6.
Aoust (M. le marquis d'), 138.
Arban, 188.
Armandi (mademoiselle), 80, 81, 227.
Arnaud (mademoiselle), 80, 81.
Ascher, 34.
Asger Hamerik, 25.
Auber, 31, 255.
Augé (Lucien), 226, 235.
Auguez, 80.
Aujac, 55.
Aurèle, 139.
Auvergne (d'), 7, 257.
Avenel (Paul), 138.
Azevedo (Alexis), 138.

B

Bacchini, 190.
Bach (Jean-Sébastien), 11, 37, 45, 79, 81, 257, 286.
Baif, 49.
Bailiot, 36.
Balbi-Verdier (madame), 54.
Banderali-Barthe (madame), 184.
Bannelier (Charles), 81, 118, 137.
Barbier (Frédéric), 42, 234.
Barbier (Jules), 40, 41, 46, 47, 57
Barrière (Théodore), 100.
Basterot (le comte de), 246.
Bataille, 46,
Batta (A.), 286.
Battu (Léon), 235.
Baumann (Emmanuel), 235.
Bazin (François), 122, 123, 142, 216.
Beauchamps, 257.
Beaumarchais, 148, 149.
Beaumesnil (mademoiselle), 65, 190.
Beaumont, 53, 55.
Bedeau (H.), 42.
Beethoven, 11, 79, 80, 117, 119, 180, 181, 254.
Bégin-Salomon (madame), 184.
Bellay (du), 49.
Bellini, 21.
Bellini-Giunti, 58.
Belocca (mademoiselle Anna de), 46, 95, 237.
Belval (mademoiselle Marie), 95, 191, 232, 235, 238.
Belval (M.), 191.
Benassit (Emile), 94.
Benfratelli (M), 143.
Berdet (madame), 53.
Bergamaschi (M.), 34.
Bériot (Charles de), 259, 260.
Berlioz, 20, 117, 119, 252, 263.
Berlioze (Victor), 237.
Bernard (Victor), 41, 55.
Bertal (M. A. G.), 237.
Berthal (madame), 239.
Berthelot (madame), 47.
Berthe-Marx (mademoiselle), 84.
Bertin (mademoiselle Pauline), 125.
Berton, 63, 65.
Bertrand (Gustave), 183, 190.
Besozzi (les frères), 8.
Besselièvre (de), 144, 192.
Biarini, 53.
Bignami (madame), 229.
Billaut-Vauchelet (mademoiselle), 227.
Bischoffsheim, 60.
Bizet, 80.
Blanc (Adolphe), 184.
Blau, 60, 286.
Blavet (Emile), 95.
Blaze de Bury, 22.
Blenio (madame), 229.
Bloch (Rosine), 46, 142, 287.
Blum (Ernest), 137, 143, 235.
Blumenroder (Charles), 142.
Bocage, 261.
Boccherini, 21, 181.
Bogdani (mademoiselle Wanda de), 57, 58.
Boïeldieu, 140, 255.
Boileau-Despréaux, 256.
Boissaux (Henri), 54.
Bonewitz, 142.
Bonnefoy (mademoiselle), 57.
Bonnehée, 82, 134.
Bonnet (Gabriel), 56, 96.
Boscovitz, 123.
Bosquin, 33 286.
Bouhy, 31, 38, 47, 132, 135, 143, 186.
Boulanger (Ernest), 83, 133.
Bouquet (Maurice), 41.
Bourdin, 98, 99.
Bourgault-Ducoudray, 33, 79, 80, 137.
Bourgeois (E.), 139.
Boutin (madame Pauline), 79, 84, 183.
Brahms, 285
Breton (mademoiselle), 143, 185, 186, 234, 287.
Brindis de Sala, 183, 189.
Bruch (Max), 142,
Brunet-Lafleur, 82.
Bulow (baron de), 283.
Burgmüller, 55.
Busnach (William), 41, 47, 56, 85, 87, 137, 191.

Digitized by Google

C

Cabel (madame), 58.
Cadol, 287.
Caffarelli, 9.
Caillaux, 235.
Cambert, 210.
Campan (madame), 195.
Campra, 62. 211, 244.
Candeille, 147.
Cantin, 92, 94, 96.
Capoul, 143, 188.
Capperon, 6.
Capponi, 229, 238-282.
Caracciolo, 190.
Cardillac, 140.
Cardoze, 59.
Caron, 227, 286.
Caron (M. Camille), 140.
Carponi (Giuseppe), 9.
Carré (Michel), 40.
Carvalho (madame), 38, 57, 143, 181, 234.
Carvalho, 46.
Casella (Pietro), 142.
Castil-Blaze, 7, 58, 213.
Castillon (Alexis de), 234.
Catel, 26.
Caters (madame la baronne de).
Cauvain (M.-J.), 234.
Cavaillé-Coll (Aristide), 234.
Cécile (M. Emile), 138.
Celano (Thomas de).
Cellerier, 146.
Cellini (M.), 34.
Chabrillat (Henri), 85, 90, 96, 138, 239.
Champion (mademoiselle), 141, 227.
Chapuy (mademoiselle), 38, 47, 132, 135.
Charly (Léon), 94.
Charpentier, 44.
Chassaigne (Francis), 42.
Chassé, 6.
Chauffard, 285.
Chaumet William, 57.
Chaumont (mademoiselle), 143.
Chelard, 123.
Chénard (l'abbé), 247.
Chénier (M.-J.), 147.
Chéret (M.), 46.
Chérubini, 123, 141, 188, 189, 255, 282.
Chollet, 134.
Chopin, 125. 181.
Cimarosa, 182.
Cimino (G. T.). 137.
Cipollone, 190.
Clairville, 47, 85, 87, 137, 191, 287.
Clapisson, 57.
Clément, 62.
Coccia (Carlo), 142.
Cœdès (A.), 45, 85, 91, 94, 96, 138, 239.
Cohen (Jules), 189.
Colasse, 210.
Colbert (M. C. de), 235.
Collé, 125.
Collot d'Herbois, 147.
Colonne, 38.
Coninck (J.-B. de), 59.
Constantin (Ch.), 57, 89.
Coppel (M.), 47.
Cormon, 57, 59.
Costé (Jules), 132, 233.
Cousin (Jean), 278, 281.
Couturier, 58, 80.
Crambade (M.), 47.
Crébillon, 26.
Crémieux (Hector), 235.
Cressonnois, 192, 288.
Cristal (Maurice), 45.
Croizat, 5.
Cumont (M. Arthur de), 236, 285

D

Dall'Argine (Constantino), 233.
Dalti (mademoiselle), 143.
Damoreau (madame), 216.
Damroth (M.), 142.
Danbé, 30, 79, 81, 120, 137.
Dancla, 124.
Danhauser, 59, 123.
Danican (Michel), 244.
Daniel (M.), 34.
Dantan, 217
Dante, 125, 249.
Daquin, 7.
Daram (mademoiselle), 46, 57.
Darcier, 98.
Dargomijski, 35.
Dartaux (madame), 96.
Dauberval, 189, 190.
Daubray, 96.
Dauchet, 62.
Dauphin (Léopold), 94.
Dautresme (Lucia), 140.
David (Félicien), 21, 142, 227, 236.
Debassini, 82.
Debégnis, 264.
Debillemont (J.-J.), 60, 287.
Decourcelles, 60.
Deffès (Louis), 53.
Déjazet (mademoiselle), 144.
Delahaye, 117, 124.
Delavigne (Casimir), 96.
Deldevez, 117, 118, 121, 141, 158.
Deléhelle, 57.
Deleu (mademoiselle), 57, 58.
Della-Rocca, 125, 183.
Delle-Sedie, 82, 237.
Delormel (M.), 42.
Delsart (M.), 124.
Delvedez, 55.
Dereims, 56.
Deniers (le baron), 263.
Denizet (J.), 60.
Dennery, 239.
Desclauzas (madame), 47.
Desfontaines, 26.
Desforges, 52.
Desgranges, 96.
Deslandres (Adolphe), 57.

Digitized by Google

Despréaux (Jean-Etienne), 256.
Desriaux, 26.
Des Roseaux, 83.
Destouches, 35, 64, 211, 258.
Dhert, 56.
Diaz (Eugène), 286.
Diderot, 210.
Diémer (Louis), 35.
Dolmetsch, 36, 125.
Donadio (madame), 46, 124.
Donato, 47.
Donizetti, 142.
Donzelli, 215.
Doré (Gustave), 102.
Douau, 55.
Drouet (Louis-François-Philippe), 193, 203.
Droz (Gustave), 86.
Dryden, 256.
Dubarry (la), 189.
Dubois (Théodore), 57.
Dubreuil (Ernest), 58, 85, 90. 96, 138, 239.
Ducasse (mademoiselle), 132, 136.
Duché (M. Théod.), 138.
Duchesne, 38, 47.
Dufrény, 60.
Dufriche, 80.
Dumas (Alexandre), 264.
Dumas (mademoiselle Marie), 30, 83, 117, 125, 180, 183.
Duni, 182, 242.
Duparc (M.), 138.
Dupont (Aug.), 41.
Duprato (J.), 35, 59, 232, 234, 264.
Duprez (Edouard), 234, 235.
Dupuis (M.), 239.
Durand, 64, 65.
Durand (Gilles), 36.
Duval (Alexandre), 45.
Duval (Aline), 239.
Duval (Ferdinand), 123.
Duvernoy (Alphonse), 234.

E

Elwart (madame), 190.
Erard, 35, 137.
Eremans, 6.
Erhart (M.), 236.
Escudier (Léon), [illegible]
Esterhazy (le prince Nicolas), 9.
Etienne. 134, 139.

F

Faure, 39, 134, 187, 237.
Fauré (Gabriel), 234.
Favart, 135, 206.
Favier (Alexandre), 101.
Fel (Marie de), 6.
Ferraris, 180, 184.
Ferry (Gabriel), 138.
Fétis, 194, 243.
Féval (Paul), 180.
Feyen-Perrin, 186.
Field, 36.
Fidès-Devriès, 80, 95, 134.
Filidori, 244.
Filippi (de), 229.
Filippo-Filippi, 286.
Fiorini, 46.
Fiquet, 208.
Firmin-Didot, 117.
Flaubert (Gustave), 94.
Fleury (M. le duc de), 28.
Florian, 53.
Floriani (madame), 124.
Flotow, 55.
Fontaine (de la), 134.
Forges, 58.
Formi (madame), 53.
Fors de Casamayor (M. Francisco), 237.
Fortou (M. de), 226, 236.
Fouquet (mademoiselle Jeanne), 95, 132, 133, 185, 234.
Fournier (madame Louis), 82, 84.
Fournier (Narcisse), 60.
Foussier, 46.
Framery, 9.
Francesco (M.), 42.
Franck (mademoiselle), 38.
Francœur, 64, 65, 116, 128, 149, 257, 258.
Frank (César), 33.
Freneuse de la Vieuville, 44.
Fréron, 204.
Froberger, 34.
Fromageot, 86.
Fromont (M.), 46.

G

Gabet, 287.
Gabriel, 56.
Gade (Niels-Guillaume), 18-25, 80, 182, 233.
Gailhard, 46, 80, 191.
Galabert, 56.
Gallet (Louis). 42, 60, 286.
Galli, 213.
Galli-Marié (madame), 38.
Galvani, 229.
Ganetti, 55.
Garat, 125.
Garcia (M.), 216.
Garcia (Eugénie), 83.
Garcin (J.), 121, 125, 138.
Gardel, 65, 147, 257.
Gardoni, 34, 82.
Garnier, 65, 257.
Gaspari (M.), 239.
Gaviniès, 7.
Geismar-Ecarlat (madame), 287.
Genlis (madame de), 10.
Georges (M. Edg.), 143.
Géraiser, 56.
Gervais, 257.
Ghislanzoni (M.), 41.
Gilbert, 26, 41.

Digitized by Google

Gille (Philippe), 233.
Gillet (Henri), 57.
Giotto, 278.
Girard (mademoiselle), 57.
Girardot, 56, 58.
Glinka, 35.
Gluck, 31, 146, 154, 182, 257.
Godard (M. Amédée), 234.
Gœthe, 38.
Golisciani (M.), 233.
Gomez (madame de), 26.
Gondinet, 86, 95.
Gossec, 7, 147.
Got (M.), 46.
Gottschalk, 123.
Gounod (Charles), 35, 47, 125, 142, 286.
Gouvy, 30, 80.
Gouzien (Armand), 95.
Grandval (madame la comtesse de), 41, 79-82, 234.
Grandvallet, 57.
Grangé (Eugène), 41.
Granier, 64.
Grétry, 123, 182.
Grimm, 102.
Grisy, 46.
Grivot (madame Laurence), 96, 143.
Guadagni, 9.
Guénin, 10.
Gueymard (madame), 40, 191.
Guilliaume (M. Jules), 42.
Guillot, 47, 89.
Guillot de Sainbris, 181, 182, 233, 286.
Guilmant (Alexandre), 235.
Guimard (mademoiselle), 65, 256.
Guiraud (Ernest), 35, 41, 57, 80.
Gursky (M. G.), 233.
Guyon fils (M.), 138.
Gye, 95, 237, 286.

H

Habay, 96.
Hachette, 102.
Hændel, 21, 30, 37, 257 287.
Hainl (Georges), 286.
Halanzier, 39, 46, 95, 143, 282, 285 287.
Halévy, 86, 117, 121-123, 214, 252.
Halévy (Ludovic), 133.
Hartmann (M.), 32.
Haydn, 9, 79, 118, 183, 188.
Heilbronn (mademoiselle), 46, 124, 143.
Hérold, 42, 188, 255.
Hermann (M. Léon), 124.
Herz (Henri), 82, 83, 184, 188, 234.
Herz (Louis), 239, 287.
Herz (Philippe), 96.
Hetzel, 102.
Heuzey, 91.
Heynel, (mademoiselle), 65.
Hiel (Em.), 138.
Hillemacher (M.), 236.
Hocmelle (M.), 125.
Hoffmann, 52, 184.
Hohler (Tom.), 34.
Horace, 180, 181.
Hortense (la reine), 193, 203.
Hostein, 89, 96, 239.
Hoven (Jean), 142.
Hubans (M. Ch.), 138.
Huberti (G.), 138.
Hugh-Cass, 41.
Hugo (Victor), 250.
Humbert (M.), 48.
Hummel, 123.
Hurand (M.), 45.
Hurtaut, 6.
Hutoy (M. Eugène), 41.

I

Indy, (V. d'), 80, 142.
Isaac (mademoiselle)
Isch, 235.
Ismaël, 47, 132, 136

J

Jacoby (Georges), 41.
Jaëll (M. et madame), 32.
Jaime (Adolphe), 42, 233.
Jakovlef, 35.
Jamet, 53.
Jélyotte, 8.
Jonas (Emile), 55, 191, 239.
Joncières (V.), 96.
Jouhaud (M. Auguste), 234.
Jourdan, 53.
Judic (madame), 87, 144.
Jullien (Adolphe), 142, 185, 189
Jullien (René), 47.

K

Koning (Victor), 85, 86, 137.
Kontski (Stanislas de), 123.
Kowalski, 117, 124.
Krauss (mademoiselle), 95, 111
Kreutzer, 255.
Kucken, 83.
Kuhlau, 18.

L

Labat (madame), 47.
Lablache, 262-264.
Laborde, 246, 248.
Lachnith, 61.
Lack, 35, 83, 183.
Lacombe (madame), 35
Lacombe (Louis), 35.
Lacome (Paul), 57, 5
Lafayette, 261.
Lafont, 36.

Digitized by Google

Lagoria (mademoiselle Marie), 35.
Lagrange (de), 82.
Lahoussaye, 10.
Lahure, 102.
Lajarte (Théodore de), 54, 57.
Lalande, 258.
Lalliet, 81.
Lalo, 142.
Lamartine, 263.
Lamoureux (Charles), 37, 79, 80, 137.
Lande (la), 6.
Langlé (Fernand), 52, 57, 59.
Langlé, 146.
Lardin (J.), 243.
Lary, 56.
Lasalle (Albert de), 102.
Lassalle, 46, 196.
Laurent, 47, 89.
Lauwers, 124.
Laveday (mademoiselle Clara), 140.
Lavignac, 35, 183, 184.
Lebœuf, 147.
Lebouc (Ch.), 83, 180, 183.
Le Breton, 7.
Leclerc, 64.
Lecocq, 47, 144.
Leduc, 7, 94.
Lefébure, 123.
Lefebvre (Ch.), 138, 226, 227, 235.
Lefort (Jules), 36, 183.
Lefroid de Mereaux (Jean-Amédée), 140.
Lefuel (M.), 43.
Légal (de), 247.
Legouix, 59.
Legouvé (Ernest), 217.
Legrenzi, 184.
Legros, 8, 65.
Lelong (Camille), 93.
Lemaire (Théophile), 287.
Lemarié, 58.
Lemoine, 82, 146.
Lemonnier (A.), 42.
Léonce (M.), 239.
Lepers, 56.
Lequeux, 102.
Lescurel-Jehannot, 132.
Lesguillon Hermance (madame), 58.
Lesueur, 255
Leuven (de), 52, 57, 58, 95.
Lhérie (M.), 143.
Lhuillier (Edmond), 138.
Limnander, 183.
Linblad, 18.
Liorat (Armand), 41.
Listz, 35, 181.
Litolff, 47, 85, 87-89, 120, 13[illegible], 191, 192, 239.
Littré, 258.
Locle (du), 47, 95, 191, 287.
Loeb, 189.
Loménie (de), 149.
Lopez, 79, 82, 84.
Lorenz (mademoiselle), 33.
Lorenzo d'Aponte, 148, 149.
Lorraine (Charles de), 49.
Louis (Emile), 137.
Louis XIII, 244.
Louis XVIII, 194.
Lowenthal, 83, 84.
Loyau de Lacy, 86.
Loys, 33.
Lucca (la), 142, 143.
Luigi del Corona, 190.
Lulli, 35, 61, 64, 210, 258
Lumbye, 45.
Lussi, 190.

M

Mackar, 45.
Mac-Mahon (la maréchale), 180, 181, 285.
Maffei (Andréa), 53.
Magner (Charles), 138.
Maini, 229, 238, 282.
Maintenon (madame de), 257.
Majdrowicz (mademoiselle Amélie), 123.
Majdrowicz-Marie (mademoiselle), 117, 123.
Malcamps, 57.
Malherbe, 125.
Malibran (Marie), 212-217, 264-265.
Malo (Ch.), 138.
Mancel (Georges), 57, 59.
Mandl (le docteur), 93.
Mandville, 57.
Mangin, 93.
Manoury (M.), 141.
Manzoni, 191, 228.
Marais, 62-65.
Marcelli (Anaïs, comtesse Perrière Pilté), 58.
Marcello, 53.
Marchesi (madame), 286.
Marcus, 84.
Maréchal (M. Henri), 47, 138.
Marié (mademoiselle Paola), 47, 89, 239.
Marietti (mademoiselle), 57.
Marimon (mademoiselle), 53, 237.
Mariquita (mademoiselle), 138.
Marmier, 263.
Marmontel (Antonin), 35, 125, 185, 236.
Marmontel fils, 183.
Marot Clément, 79.
Marsik, 36.
Marthold (M. A. de), 139.
Martin, 134.
Martinet, 52, 54, 56.
Massa (le duc de), 184.
Massart (mademoiselle), 188, 234.
Massé (Victor), 41, 142, 143, 236.
Massenet (Jules), 30, 80, 125, 142, 236.
Maton, 124.
Mauduit (madame), 46.
Maure (le), 6.
Maurepas (de), 28.
Maury, 188.
Méhul, 146, 194, 255.
Meilhac, 86, 133.
Melchissédec, 95, 143.
Membrée (Edmond), 44, 46, 98, 238, 287.

Digitized by Google

Memling.
Mendelssohn, 11, 79, 122, 184, 188, 189, 252
Mendès (Catulle), 94, 239.
Menu, 191.
Mérante (M.), 46.
Mercadante, 11, 142.
Mercier (mademoiselle), 125.
Mercier, 8.
Mercuriali, 84.
Méreaux, 146.
Merelli, 143.
Merlin (madame la comtesse), 212, 263.
Mermet, 143.
Méry, 53, 58.
Mestépès, 56.
Métra (Olivier), 138, 139.
Meyerbeer, 31, 47, 122, 133, 231, 279.
Michel-Ange 278
Michel-Lévy, 102.
Migliaccio, 190.
Milher, 47, 92, 96.
Miquel, 80.
Miramon, 59.
Mocker, 133.
Moinaux (Jules), 57, 85, 86, 137, 239.
Moisset (mademoiselle), 287.
Mondonville, 7.
Mongini, 190.
Moniousko, 35.
Monnier (Henry), 86.
Monplaisir (Hippolyte), 233.
Monrose, 59.
Monsigny (de), 58, 182.
Montanier, 52.
Montardon (M.), 124.
Montjauze, 56.
Morand, 57.
Morensi (mademoiselle), 31
Morin, 99, 100, 102.
Morosini, 55.
Mortarieu (Henri de), 58.
Mortier de Fontaine (M.), 30.
Motte (de la), 62, 63.
Mouret (Joseph), 6, 210.
Mozart, 61, 118, 119, 145-158, 182, 185-188, 253.
Muffat, 34.
Muguet, 8.
Mürger (H.), 94.
Mutel (Alfred), 60.

N

Nadaud (mademoiselle), 136.
Najac (Emile de), 54.
Naldi (madame), 214, 260, 263.
Nani, 190.
Napoléon Ier, 194.
Nelly (mademoiselle Marie), 57.
Neveu, 132, 136.
Nibelle (Adolphe), 57, 190.
Nicolini, 237.
Nicolo, 52, 134, 139, 287.
Njedermeyer, 142.
Nivet Grenier (madame), 287.
Noisy (le prince), 64, 65.
Noriac (Jules), 98.
Noverre, 257.
Nuitter, 53, 55.
Nyon de la Source, 83.

O

Odezenne, 55.
Offenbach (Jacques), 21, 92, 139, 235
Orcagna, 278.

P

Pacini (Emilien), 11.
Padilla (M.), 46.
Pagans, 125, 184.
Pagès de Noyez, 57.
Paisiello, 21, 182.
Palestrina, 21.
Paliard (M. H.), 138.
Palombo (Constantino), 233.
Panard, 206.
Pasdeloup, 22, 54, 79, 80, 95.
Passerat (Jean), 36.
Patti (la), 143, 237.
Patti (madame Carlotta), 183.
Pauline (la princesse), 196.
Pedrell (Felipe), 237.
Pedrotti (Carlo), 53.
Penavaire, 42, 58.
Peralta (madame), 34.
Pergolèse, 11, 79.
Perrault, 87.
Perrin (M. G.), 138.
Peschard (madame), 143.
Pessard (Emile), 36, 239.
Peters, 53.
Petrella (Enrico), 137, 190.
Pfeiffer (Georges), 138, 180, 182.
Philarète-Chasles, 249.
Philidor, 233.
Philidor (Anne-Danican), 5.
Philidor (François-André), 5, 241, 247
Philippot (M.), 41.
Piccini, 146, 182.
Pilot, 8.
Pinto, 229,
Piron, 26.
Piter, 124.
Placet, 57.
Planquette (Robert), 42.
Plantade, 195, 286.
Planté (M. Francis), 180, 181, 234.
Pleyel, 180.
Plouvier (Edouard), 100.
Poirier, 8.
Poise (Ferdinand), 53, 59.
Poisot (M. Charles), 23[illegible].
Poitevin, 189.
Poliakoff (madame), 35[illegible]
Ponchielli (Amilcare), [illegible]1, 190.
Pop Mearini, 236.

Digitized by Google

Porte (de la), 62.
Pougin (Arthur), 133.
Prével (Jules), 232, 234.
Prévost (Gabriel), 137.
Prie (la marquise de), 5.
Priola (mademoiselle), 143, 189.
Provost, 26.
Puget (Paul), 60.
Puisais (mademoiselle), 80.

Q

Questel, 43.

R

Rabuteau (Alfred), 41, 226. 235.
Radeke, 233.
Raimbeaux (madame), 261.
Rameau, 63, 125.
Rancheraye (de la), 36.
Raoult, 53, 92.
Rebel, 6, 64. 65, 257, 258,
Reber (H.), 141, 236
Reboux (mademoiselle Mélanie), 47, 80,
Regnier, 235.
Reicha, 194.
Reine (mademoiselle), 136.
Reissiger, 142.
Remy-Belleau, 49.
René-Julien, 89.
Reyer (Ernest), 30, 80, 94, 142.
Rheinberger, 142.
Ricci, 53, 55.
Rillé (Laurent de), 83.
Rodemburg (M.), 41.
Rodolphe, 257.
Roger, 180, 182, 186.
Roman (l'abbé), 247.
Ronsard, 49.
Ronzi (mademoiselle Joséphine), 55, 79, 82, 83.
Rossi (le comte), 260.
Rossi (la comtesse), 216.
Rossini, 21, 26, 41, 58, 79, 80, 125, 141, 188, 214, 252, 255, 286.
Rotrou, 242.
Rounat (de la), 190.
Rousseau (J.-B.), 121, 190, 258.
Roustan (M.), 235.
Roux (Armand, 60.
Roy, 26.
Royer, 6, 64.
Ruelle (Jules), 53, 56, 57, 59.
Rubens, 278.
Rubinstein, 35.

S

Sacchini, 146, 255.
Saint-Arroman (Raoul de), 190.
Sainte-Beuve, 102.
Sainte-Croix (madame), 57.
Sainte-Foy, 47, 92.
Saint-Geniès, 58.
Saint-Georges (de), 55, 57, 60.
Saint-Saëns (Camille), 32, 142, 236,
Saint-Valery (Gaston de), 103.
Salieri, 146, 148.
Salomon, 64, 124, 286.
Salvayre, 30, 42, 80, 95.
Sangalli (mademoiselle), 238.
Sarcey (Francisque), 98.
Sardou (M. V.), 144.
Sarti, 182.
Saunière (Paul), 60.
Sauvage (Thomas), 54, 135, 139.
Sauzay (Eug.), 233.
Servais (Franz), 42.
Saxe-Cobourg (le duc de), 195.
Scalese, 82, 83.
Scarlatti, 34.
Schiller, 31, 53, 142.
Schilling, 194.
Schneider (Frédéric), 19.
Schubert, 83, 121, 181.
Schulz, 18.
Schumann, 19, 30, 80, 88, 117, 119-121, 142, 181.
Scribe, 55.
Scriwaneck (mademoiselle), 191.
Secretain (mademoiselle Marie), 79, 82.
Sedaine, 58.
Semet, 142, 287.
Shakespeare, 58, 249.
Shelard, 252.
Simart, 6.
Singelée (mademoiselle Louise), 53, 54, 57.
Solon, 55.
Sontag (Henriette), 216.
Soria (Diaz de). 234.
Soto, 282.
Sowinski (Albert), 41, 79, 83.
Spane (madame de), 263.
Spilta (Philippe), 45.
Spira, 288.
Spohr, 19.
Spontini, 31, 141, 188, 255.
Stadtfeld, 252.
Stanislaus, 41.
Stapleaux (Léopold), 58.
Staveni, 56, 58.
Stell (Edouard), 83.
Stolz (Térésa). 229, 282.
Stolz (madame), 238.
Strakosch, 95, 143, 233.
Sylva, 46, 238.

T

Taconet, 208.
Tagliafico (M.), 46.
Talexy (Adrien), 41.
Tardieu de Malleville (madame), 140.
Taskin, 84.

Digitized by Google

Tassilly (mademoiselle), 47, 92,
Tassin (Eugène), 190.
Taudou, 137.
Tautin (mademoiselle Lise), 237.
Telesinski (Joseph), 32.
Ten-Brink, 54, 80.
Téoni (mademoiselle), 183.
Teste (M.), 33.
Théo (madame), 96, 143.
Théodore (mademoiselle), 189, 190.
Thibaut (mademoiselle), 47.
Thierry, 132, 136.
Thomas (Ambroise), 36, 39, 47, 132, 135, 139, 142, 189, 236, 252.
Thomé (Francis), 42, 84.
Thompson, 55.
Thuret, 6.
Thys (madame Pauline), 60.
Toby, 84.
Tour (la), 8.
Toussaint, 42.
Tréfeu, 55, 192.
Trémont (le baron de), 216.
Tribou, 6.
Tronbini, 229.
Tosi (Pierre Francesco), 287.
Turandot, 142.

U

Ugalde (madame), 54, 55.
Urban (Chrétien), 142.

V

Vadé, 204-208.
Valdec, 35.
Valentin, 190.
Valérie-Commercy, 85.
Van den Teden (Jean), 137.
Van der Weyden, 278.
Van Ghell (mademoiselle), 143.
Van Zuylen Van Nijevelt (M.), 142.
Vasseur (Léon), 85, 86, 137,
Vatier, 57.
Vaucampt (Edouard), 42.
Vaucorbeil, 30, 36, 142, 180, 236.
Vautier, 56.
Verdi, 21, 53, 136, 142, 191, 227-231, 252, 279, 276, 286.
Verger (M.), 30.
Vergnet, 80, 81, 95, 141.
Verouge de la Nux (M.), 236.
Vestri (mademoiselle), 82.
Vestris, 65, 257.
Vianesi (le chevalier), 238, 94.
Viau (Théophile de), 35.
Vichnou, 266.
Villaret, 191.
Villars, 47.
Villemer, 42.
Villemessant (H. de), 98.
Vintimille (Monseigneur de), 7.
Vitet, 215.
Volpini (madame), 34.
Voltaire, 26, 250.

W

Waëz (Gustave), 55.
Wagner, 20, 45.
Waldeck (le prince de), 248.
Waldmann (Maria), 229, 231, 282.
Waldteufel, 83.
Walhofen (M. le baron de), 142.
Wallace, 36.
Warnotz (H.), 120.
Wast (du), 55.
Watteau, 181.
Weber (Anselme), 142.
Weber (Charles-Marie de), 25, 56, 121-123, 142, 181, 188.
Weiss, 103.
Wekerlin (J.-B.), 41.
Weyse, 18.
White (M. et madame), 124.
White, 183, 184.
Wiard (M. le comte de), 235.
Widor (M.), 30,
Wieniawski, 36.
Wilder (Victor), 53. 56.
Wormser, 96, 125, 183, 236.

Y

Yon (mademoiselle), 123.
Yradier, 35.

Z

Zayc, 142.
Zingarelli, 142.
Zuylen de Nyevelt, 42.

Nota I. — *Pour les noms* des artistes, librettistes et compositeurs de la Comédie-Française aux XVIIe et XVIIIe siècles, *voir les articles de M. J. Bonnassies, intitulés :* Musique a la Comédie-Française, pages 72 à 78, 218 à 223.

Nota II. — *Pour les noms* des artistes, librettistes et compositeurs, *cités par M. Adolphe Jullien dans ses articles intitulés :* Histoire du Théatre de madame de Pompadour, voir pages 66 à 71, 266 à 274.

Nota III. — *Pour les noms* des auteurs *cités par M. J.-B. Wekerlin dans ses articles intitulés :* L'Histoire en Chansons, voir pages 12 à 17, 104 à 109, 159 à 165.

Digitized by Google

Nota IV. — *Pour les noms des* librettistes et compositeurs *cités par* M. J.-B. Wekerlin *dans ses articles intitulés* : La Collection Philidor au Conservatoire de Paris, voir pages 159 à 165, 224 à 225.

Nota V. — *Pour les noms des librettistes, compositeurs et artistes, cités par* M. A. P. *dans* : La Chronologie de l'année 1874, *pour les mois de* Mars, Avril et Mai, voir pages 41 à 42, 137 à 139, 233 à 235.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

3 2044 043 861 038

Digitized by Google

Digitized by Google